



Umberto Curi

L'APPARIRE DEL BELLO

Nascita di un'idea

Bollati Boringhieri

Presentazione

Bello è un concetto di inquietante complessità, un giacimento di idee e intuizioni dilatatosi nel tempo fino ai confini estremi della riflessione. Bello, bellezza, sono tra le parole più ricorrenti per definire immagini, aure, fantasie e nutrire estri letterari, indugi filosofici. Si parla di bello in riferimento all'aspetto di una persona, alla suggestione di un paesaggio, alla forza comunicativa di un'opera d'arte. Ma si usa anche per indicare la capacità argomentativa di un discorso, la qualità di un'idea, la coerenza di una legge o la configurazione di una galassia. Eppure, a dispetto di una così grande diffusione, non vi è affatto chiarezza né univocità nel modo di intendere questo concetto.

Umberto Curi delinea un percorso affascinante e innovativo che, muovendo dal mondo classico greco-latino, quando il bello era ritenuto il requisito di ciò che non mancava di nulla, conduce al pensiero moderno e contemporaneo e ai «tremendi» angeli rilkiani, quando ormai il bello deve lasciare spazio all'assenza. L'apparire del bello, suggerisce Curi, coincide con la manifestazione di un'ambivalenza insuperabile, con la rivelazione di uno scandalo, con l'emergenza di una contraddizione, che tuttavia scalda il cuore e ci consola.

Umberto Curi è professore emerito di Storia della filosofia presso l'Università di Padova e docente presso la Facoltà di Filosofia dell'Università San Raffaele di Milano. Tra i suoi libri più recenti: *Miti d'amore. Filosofia dell'eros* (2009), *Straniero* (2010) e *Passione* (2013). Presso Bollati Boringhieri ha pubblicato «*Pólemos*». *Filosofia come guerra* (2000), *La forza dello sguardo* (2004), *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche* (2008, premio Capalbio per la filosofia) e *Via di qua. Imparare a morire* (2011).

Umberto Curi

L'apparire del bello

Nascita di un'idea



Bollati Boringhieri

Tutti i diritti riservati.
Traduzione autorizzata dall'edizione in lingua inglese
pubblicata da Prometheus Books

© 2013 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

ISBN 978-88-339-7262-6

Schema grafico della copertina di Pierluigi Cerri

www.bollatiboringhieri.it

Prima edizione digitale agosto 2013
Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata

Temi

240

L'apparire del bello

A mio nipote Pietro,
genuino esempio di *kalokagathía*

Incipit

Il percorso delineato nelle pagine seguenti è fondato su alcuni assunti di base, che è dunque opportuno preliminarmente esplicitare. Non si tratta - è appena il caso di sottolinearlo - di convinzioni granitiche e imm modificabili, quanto piuttosto di alcune ipotesi di lavoro, di per sé ancora molto problematiche, senza le quali tuttavia lo sviluppo delle argomentazioni contenute in questo saggio apparirebbe se non altro meno chiaro, se non completamente arbitrario.

Il concetto occidentale di bellezza - questo il primo fra i prolegomeni - deriva dal pensiero dei maggiori filosofi del periodo greco classico, ai quali si deve altresì una prima sistematizzazione degli spunti formulati dai lirici e dai sapienti dell'età arcaica. Di qui l'idea secondo la quale la stessa discussione moderna e contemporanea sul concetto di bellezza rischia di restare incomprensibile, o esposta a sostanziali fraintendimenti, ove non si definiscano nella maniera più circostanziata possibile le coordinate del problema, quale si esprime nel mondo antico greco-latino.

La seconda tesi riguarda la distinzione fra la riflessione sul bello, ricorrente in numerosi autori, in un arco di tempo che va da Omero a Tucidide, e poi Platone e Aristotele, e dunque fra l'VIII e il IV secolo, e la concezione dell'arte, la quale prende avvio e si sviluppa al di fuori di ogni riferimento vincolante alla nozione di bellezza. Dove dovrebbe essere evidente che la concezione classica di *téchne* non è riconducibile alla nozione moderna di arte, non solo per il carattere polisemico del termine greco - usato per indicare sia ciò che poi si chiamerà «tecnica», sia per indicare un'attività «artigianale», più che strettamente artistica - ma anche per la valenza conoscitiva, e non soltanto «imitativa», attribuita alla *téchne* in età classica.

Si comprende allora - ed è il terzo passaggio - per quali motivi ogni tentativo di proiettare a ritroso le moderne teorie

dell'«estetica» (sconosciuta già come termine, e più ancora come concetto, nel mondo antico), parlando dunque di «estetica antica», incontri ostacoli insormontabili, sotto il profilo concettuale, oltre che sul piano filologico e testuale.

Per rendere meno apodittica questa affermazione basterà pensare che la sequenza opera d'arte - gusto - estetica, sulla quale si basa la trattazione di A.G. Baumgarten (primo «inventore» del termine «estetica»), è sostanzialmente sconosciuta nella cultura classica, nella quale, invece, la nozione di bello compare prevalentemente in relazione alle nozioni di «buono» e di «vero», configurando così una concezione filosofica storicamente e concettualmente anteriore (e di oltre 2 millenni) alle distinzioni disciplinari introdotte nel clima illuministico.

Così, per accennare ad un solo esempio, il cittadino greco della seconda metà del V secolo poteva dire «bella» una tragedia non solo perché essa era conforme a determinate regole, ed era dunque «ben costituita», ma anche perché essa faceva conoscere, secondo il nesso fondamentale che connette i *pathémata* ai *mathémata*. La rappresentazione del *páthos* doveva condurre a una conoscenza.

Sia pure soltanto per inciso, si può qui osservare che sembra essere caduta totalmente nel vuoto la raccomandazione formulata nell'immediato secondo dopoguerra da Martin Heidegger, quando ammoniva a diffidare degli «ismi», rilevando che i Greci hanno pensato senza denominazioni - poi diventate di uso comune - come «logica», «fisica» e «etica» (alle quali a maggior ragione si potrebbe aggiungere anche «estetica»).

Una volta che si sia definitivamente chiarito che, per dirla un po' all'ingrosso, alle origini della cultura occidentale il bello non è l'«oggetto» di una disciplina specialistica chiamata «estetica», e che invece più in generale la ricerca sul bello è interna all'indagine che riguarda l'essere in quanto tale, o che è pertinente al piano del giudizio morale,

un ulteriore aspetto deve essere accuratamente segnalato, sia pure per ora in forma puramente enunciativa.

Fin dai primi documenti della tradizione culturale occidentale, e poi via via nei testi classici, fino almeno a Plotino, bellezza è il nome di un paradosso, più che di una «realtà» univoca e ben determinata. Indica, infatti, qualcosa che non «sta» per sé, ma rinvia strutturalmente ad altro da sé. *To kalón* è termine doppio per antonomasia. Esprime una eccedenza, ancor più che una presenza. Non compendia in sé i requisiti per i quali qualcosa possa essere riconosciuta come «bella», ma allude piuttosto a un piano di realtà altro e diverso, rispetto a quello dell'esperienza ordinaria.

L'apparire del bello viene così a coincidere con la manifestazione di un'ambivalenza insuperabile, destinata a riproporsi costantemente nel percorso non lineare e discontinuo che conduce dall'antichità greca fino al pensiero moderno e contemporaneo.

Tutto ciò non per dissimulare che (come è fuori discussione) sono tante le «cose» (nel senso di autori, testi, problemi) che «mancano» in questo saggio. È doveroso riconoscere, infatti, che siamo qui ben lontani da una trattazione «esauriente» (qualunque cosa possa voler dire questo termine) del concetto di bellezza. Ma l'esaustività non era l'intento di questo testo. Si intendeva, piuttosto, contribuire a ricollocare al centro della ricerca filosofica un tema da tempo assente, o perché più o meno legittimamente annesso ad altri ambiti di indagine, o perché colpito da una troppo affrettata dichiarazione di morte. Mentre è forse oggi più che mai necessario interrogarsi su quel fenomeno complesso che è l'apparire del bello.

1. Tra Omero e Tucidide

1. In un quaderno redatto a Londra nel 1942, poche settimane prima di morire, Simone Weil annotava: «Tutte le volte che si riflette sul bello, si è arrestati da un muro. Tutto ciò che è stato scritto al riguardo è miserabilmente ed evidentemente insufficiente». Poche righe più avanti, la stessa autrice precisava i motivi che erano alla base di una sentenza così perentoria, vale a dire per quali ragioni ciò che era stato scritto sul bello doveva considerarsi comunque insufficiente: «Il bello consiste in una disposizione provvidenziale grazie alla quale la verità e la giustizia, non ancora riconosciute, richiamano in silenzio la nostra attenzione».

Anche al di là della spiegazione fornita dalla Weil, si può assumere il giudizio sul bello proposto dalla filosofa come punto di partenza di una riflessione che tenda a fare emergere i principali problemi, e le difficoltà, connessi con il tentativo di definire la bellezza.

La questione principale riguarda il «muro», di fronte al quale viene a trovarsi l'indagine intorno a questo concetto. In tutta evidenza, il riferimento al muro allude al fatto che, nel percorrere il cammino, la strada risulta bloccata, il *póros* si manifesta come *a-poría*.

Un primo passo, ancora insufficiente per lasciarsi definitivamente alle spalle lo sbarramento, ma insieme necessario per avviare almeno il percorso, è indicato dalla stessa Weil, quando sottolinea che «non è possibile concepire il bene senza passare per il bello». Ciò perché quando ogni altra cosa sia stata tacitata, rimane solo un mistero, relativo all'azione svolta da quell'energia che agisce nel particolare. Di questo mistero, «il bello soltanto permette di farsi un'idea».

Pur essendo qui espressa in forma aforistica, l'intuizione della filosofa può essere assunta come segnalazione della

strada lungo la quale incamminarsi. Non pretendere di poter «capire» cosa sia la bellezza isolando questo concetto, ma al contrario ripristinare il contesto a cui esso appartiene, e senza il quale rischia di restare inintelligibile, o se non altro esposto a pesanti deformazioni. Di qui l'esigenza di valorizzare la relazione costitutiva del bello col vero, il giusto e il bene, mettendo con ciò almeno provvisoriamente tra parentesi ogni accezione riduttivamente «estetica».

Dalle parole della Weil emerge infatti una suggestione di ricerca, più ancora che un canone metodologico, di cui si suggerirà d'ora innanzi la plausibilità: esplorare i molteplici nessi che – almeno originariamente – collegano organicamente la nozione di bellezza ad una pluralità di lemmi con essa non immediatamente coincidenti, e talora anche notevolmente distanti. Fino a scoprire che è per l'appunto questa peculiarità il primo e più significativo principio di individuazione di ciò che si è soliti chiamare bellezza. E cioè il fatto che il «bello» resta inafferrabile, oltre che indefinibile, ove se ne presupponga uno statuto autonomo, una sorta di realtà intrinseca, perché invece esso si rivela allorché si manifesti la sua relazione costitutiva e insopprimibile con l'altro da sé.

2. Per ricostruire sia pure sommariamente la genesi storico-concettuale della nozione di bellezza, è necessario risalire ad alcuni documenti letterari arcaici, nei quali compare per la prima volta il termine greco *kalós*. Già in Saffo (fr. 34 V), nel cuore del VII secolo a.C., troviamo l'espressione *kálan selánnan*, nel contesto di un frammento di grande intensità: «Stelle intorno alla bella luna/ di nuovo celano lo splendente aspetto/ogni volta che, piena, risplenda <sopra/la> terra <intera>». Il contesto manifesta con evidenza la sostanziale equivalenza fra i due aggettivi attribuiti alla luna, e dunque il fatto che essa possa dirsi *kálan* – e dunque «bella» – non già per un requisito «estetico», quanto

piuttosto perché *pléthoisa*, e cioè «piena». Ciò significa che quella luna può dirsi *kálan*, può essere definita «bella», proprio in quanto è «piena», proprio perché essa appare del tutto compiuta. Il plenilunio è presumibilmente l'occasione per esaltare la bellezza di una fanciulla-luna, che, irraggiando luce dal volto, offusca le compagne-stelle, «costringendole» a nascondere il loro fulgido viso, come dinanzi a una compagna più bella.

Una impostazione analoga ricorre, sia pure indirettamente, anche in altri due frammenti della poetessa di Lesbo, là dove la bellezza è posta in relazione con l'*eros* - «Dicono alcuni che la cosa più bella [*kálliston*] sulla nera terra sia una schiera di cavalieri, altri di fanti, altri di navi; io invece ciò che uno ama [*éiratai*]» (fr. 16) -, ovvero quando il venir meno della bellezza, dovuto all'avanzare della vecchiaia, è rappresentato come un processo di graduale perdita dell'integrità giovanile: «Ma il corpo giovane, una volta vecchio, ormai ha preso i capelli bianchi invece di scuri. [...] Di questo io mi lamento, ma cosa fare?» (fr. 58).

La bellezza coincide dunque con una condizione nella quale non manca nulla. Si identifica non già con un requisito soggettivo - come tale di principio opinabile e controvertibile - ma con una sorta di costituente oggettivo, come espressione della pienezza, della compiutezza di ciò a cui si attribuisce la caratteristica della «bellezza». È bello ciò che è integro.

Accanto a questo aspetto costitutivo della bellezza nel contesto arcaico, già in Omero comincia a prendere forma un tema che troverà la sua prima «sistemazione» in Erodoto e Senofonte, vale a dire il rapporto fra il «bello» e il «buono». Da notare, tuttavia, che, in particolare nell'*Iliade*, ciò di cui ci troviamo in presenza è spesso l'unione accidentale, se non l'assoluta opposizione, fra bello e buono. Certamente bellissima, da questo punto di vista superiore alle venti donne scelte di Troia (IX, 139) è Elena, la quale tuttavia non

è per ciò stesso anche buona, come è peraltro bella ma non buona Clitemnestra. Anzi, pur essendo «terribilmente somigliante» a una dea per la sua bellezza, si auspica che Elena «se ne vada via sulle navi» e non resti più a Troia, «provocando la rovina degli abitanti della città e dei loro figli» (III, 156-60). Ancora più esplicita è la disgiunzione fra bello e buono nella figura di Paride: benché sia *éidos áriste*, «bello di aspetto», egli è anche *dýspari*, un «disgraziato»: meglio sarebbe stato per lui non essere nato, o almeno non aver mai contratto matrimonio (III, 39).

Il contrasto fra la piacevolezza dell'aspetto e la qualità morale fra tutte più onorata, quale è il coraggio, si ritrova anche nelle parole rivolte da Glauco a Ettore, allorché il primo esclama: «Ettore, di aspetto sei bello [*éidos áriste*], ma vali poco in battaglia; vana è la tua fama perché sei un vile» (XVII, 142-43). Nei poemi omerici, non appare dunque ancora chiara la connessione fra la bellezza e la bontà, anche se non vi è dubbio che, allorché si tratti di Achille, ciò che viene maggiormente valorizzato è la sua *andréia*, la sua forza e il suo coraggio, più che altre qualità attinenti al suo animo. *Áristos* è il grado ultimo della bontà, ma non quella dell'anima, bensì quella riferita al corpo: la forza, la potenza, l'audacia in guerra costituiscono anche la bellezza.

Per restare ad Omero, ritroviamo il termine *kalós* impiegato anche in altre due accezioni, comunque irriducibili a una valenza in senso stretto «estetica». «Bella» è, infatti, anche un'impresa che produca un utile per qualcuno (IX, 615), e bello è anche ciò che è «conveniente», come «ascoltare chi parla, senza interromperlo» (XIX, 178), ovvero anche rivolgere delle domande all'ospite, solo dopo che a lui si è consentito di ristorarsi con il cibo che gli è stato offerto (*Odissea*, III, 69).

3. Il termine *kalós* ritorna in una accezione molto simile a quella che abbiamo colto in Saffo anche in un contesto

cronologicamente lontano dalla poetessa di Lesbo, non più in un testo lirico, ma in un documento storico, vale a dire nel famoso *epitáphios lógos*, pronunciato da Pericle nella *Storia del Peloponneso* di Tucidide. Sottolineando la superiorità degli Ateniesi rispetto agli altri popoli dell'Ellade, lo storico afferma che la differenza va individuata soprattutto in due caratteristiche peculiari. Da un lato, infatti – afferma Pericle – noi «amiamo ciò che è bello con un buon compimento [*philokaloúmen metá euteléias*], mentre d'altra parte «noi amiamo il sapere senza mollezza» [*philosophoúmen áneu malachías*].

Come è noto, nella formulazione impiegata da Tucidide si compendiano i principali ideali della vita culturale ateniese, imperniata su due forme distinte, eppure correlate, di *philía*: l'amore per il bello e l'amore per la conoscenza. Per quanto riguarda questo secondo aspetto, si può notare, sia pure in questa sede soltanto di sfuggita, che l'impiego del verbo *philosophéin*, nel contesto di un discorso in suffragio dei caduti in guerra, conferma ciò che dovrebbe essere ormai largamente acquisito, e che invece è per lo più ignorato dagli studiosi. E cioè il fatto che, fino a tutto il V secolo a.C., non ci si trova mai in presenza di una accezione «tecnica» di *philosophía* (l'attribuzione a Pitagora è una delle tante invenzioni fantasiose di Diogene Laerzio), che ritroveremo invece esplicitamente argomentata nei *Dialoghi* platonici. Ma più importante, almeno ai fini della linea di ragionamento che si sta seguendo, è concentrarsi su quella parte del discorso, nella quale si ricorda la *philokalía* ateniese, vale a dire l'amore per ciò che è *kalós*.

L'amore per il bello è indissolubile dalla *euteléia*, da un requisito che solitamente viene tradotto con «senso della misura», o espressioni equivalenti. In realtà, *teléios* (come *télos*) vuol dire essenzialmente «compimento», sicchè *euteléia* significa letteralmente «buon compimento», e dunque «perfezione», «integrità», «pienezza». Si può allora

affermare che, così come l'«amore per la cultura» è connesso alla mancanza di ogni mollezza, allo stesso modo si può parlare di amore per il bello, solo a condizione che ciò sia congiunto con quel «buon compimento», di cui dice la *euteléia*. Insomma, anche in questo contesto la bellezza indica quello stato al quale non manca nulla, esattamente come la luna cantata da Saffo è *kálan*, in quanto è «piena».

Ma il *lógos epitháphios* tucidideo consente di svolgere anche un'altra argomentazione, connessa al ragionamento fin qui abbozzato. L'orgogliosa rivendicazione della superiorità degli Ateniesi, rispetto ai cittadini di altre *póleis* greche, è principalmente fondata sul possesso di alcune virtù, le quali culminano con l'*areté*, vale a dire col valore e la gloria conseguiti mediante la morte sul campo di battaglia. Ciò significa che le due forme di *philía*, esaltate quali segni di riconoscimento inconfondibili della grandezza attica, rinviano a un orizzonte etico, più che a connotazioni in senso lato «estetiche». Ne consegue che, pur declinandosi in forme diverse, l'«amore per il bello», e l'«amore del sapere», appartengono a quella stessa tipologia di valori, a cui appartiene *to andréion* – il «coraggio», inteso come qualità fondamentale dell'*anér*, così come la *vir-tus* è pertinente al *vir*. Per dirla in altri termini: l'amore per il bello da parte degli Ateniesi non ha nulla a che vedere con una attitudine meramente estetizzante, che poco e male poteva convenire a coloro la cui aspirazione dominante era il *kléos*, la gloria, conseguita tramite la morte sul campo di battaglia. Amare il bello e il sapere non è cosa diversa dall'amare il combattimento per difendere la propria patria. L'uno e l'altro sono espressione di un medesimo atteggiamento, rivolto alla tutela dell'integrità – del territorio della *pólis* o della «buona forma» a cui rinvia la nozione di *kalós*.

Si comprende meglio, in questa prospettiva, ciò che altrimenti potrebbe risultare sorprendente o incomprensibile, vale a dire per quale motivo nell'epitaffio di Pericle

l'indicazione delle due forme di *philía* sia accompagnata da alcune precisazioni che ne specificano il significato, circoscrivendolo accuratamente. Mentre, infatti, l'«amore per il sapere» si esprime *áneu malachías*, e dunque senza alcuna «mollezza», poiché non sarebbe consona a chi affronta con *andréion* la difesa della propria patria, anche l'«amore per il bello» ricalca lo stesso modello, è coerente con questo ideale. Non coincide, dunque, con una concessione alla degustazione di forme privilegiate, ma è piuttosto un amore *finalizzato*, che interiorizza un *télos* specifico, non in contraddizione, ma piuttosto congruente con i valori severi di colui che aspira alla gloria conseguente alla morte in battaglia. Di qui l'imprescindibilità delle «precisazioni» introdotte da Tucidide: proteso principalmente ad assicurarsi il *kléos*, la «luce» promessa a coloro che sono pronti a sacrificare la propria vita in difesa della patria, il cittadino ateniese è altresì animato da alcune forme di amore che – sia pure in termini diversi – non costituiscono «divagazioni», rispetto a quel progetto, ma sono piuttosto espressione della medesima *areté*.

4. D'altra parte, le precisazioni addotte da Tucidide, allo scopo di chiarire quale sia la genuina natura degli *amori* attribuiti agli Ateniesi, si prestano anche a un altro, e più importante, ordine di considerazioni. Stando alla lettera dell'epitaffio, infatti, si può dire che ciò che è peculiare dei concittadini di Pericle è che essi non amano il bello *per se stesso*, ma soltanto se è accompagnato da una *buona finalità*. Dove – a differenza di ciò che abitualmente si tende a sottolineare – l'accento è posto sulla *euteléia*, più che sul *philokaléin*. Ciò che infatti differenzia gli Ateniesi da altre popolazioni dell'Ellade, e che concorre a consacrarne la superiorità, non è il fatto che essi amino la bellezza, ma è piuttosto *il modo specifico* con cui si esprime questa *philía*. Un modo che, in tutta evidenza, esclude che il bello sia

qualcosa che possa essere amato per se stesso, perché, esattamente all'opposto, esso implica una forma di amore che porti con sé l'esigenza di una *finalità*, senza la quale – così almeno pare implicito – l'amore per il bello non potrebbe essere annoverato fra i valori peculiari che caratterizzano e distinguono i cittadini di Atene.

Emerge allora, in questo contesto, uno degli aspetti costitutivi dello statuto originario della bellezza, riassumibile nella strutturale ambivalenza con la quale esso si propone, nella tensione fra due componenti diverse. Da un lato, infatti, come già in Saffo, anche secondo le indicazioni di Tucidide *kalós* è qualcosa a cui non manca nulla, al punto tale da comprendere anche un *télos*, e dunque una *finalità*, verso la quale esso è orientato. Dall'altra parte, la subordinazione della liceità dell'amore del bello al fatto che esso sia accompagnato da una buona finalizzazione lascia intravedere un assunto di grande rilievo, secondo il quale il bello è tale non per se stesso, ma se e solo se è congiunto con qualcosa che sia capace di conferire un «senso» – una *finalità*, appunto – a ciò che, diversamente, non potrebbe essere giustificato. In altre parole, affinché il bello possa sussistere, è necessario che esso rinvii ad altro da sé. In particolare, per ritornare al discorso pronunciato da Pericle, merito degli Ateniesi è aver compreso che, così come l'amore per il sapere è positivo se prescinde da ogni mollezza, allo stesso modo l'amore di ciò che è bello è un valore fondante, se non si risolve in se stesso, ma implica una apertura verso altro.

5. Oltre a ciò che si è fin qui osservato, l'epitaffio tucidideo consente di introdurre un ulteriore, e decisivo, tema connesso alla concezione della bellezza nel mondo greco antico. Come già si è accennato, le due forme di *philía* menzionate da Pericle articolano, specificandola, una attitudine più generale, che trova il suo principale baricentro nell'esaltazione dell'*areté* guerriera. A sua volta questa virtù

non può essere assimilata a un *abito*, o comunque al possesso di una disposizione stabile. Essa emerge, infatti, nel fuoco vivo della battaglia, sul campo di combattimento. Più ancora che con un particolare talento guerresco, o con l'esibizione di una forte dose di coraggio, essa coincide in realtà col momento supremo della morte. *Kalé*, intensivamente *bella*, è la morte con le armi in pugno, è cadere in difesa della patria.

Ci si imbatte, a questo riguardo, in una delle concezioni al tempo stesso più tipiche, e per molti aspetti sorprendenti, della cultura greca arcaica e classica, secondo la quale fra le molte cose alle quali è possibile attribuire appropriatamente il termine *kalós* un posto eminente va riconosciuto precisamente alla morte.

Una prima testimonianza di questa concezione è proposta da Omero, in un passaggio molto suggestivo, oltre che estremamente eloquente, dell'*Iliade*: «Quando un giovane muore, ucciso in battaglia, e giace a terra straziato dalle acute armi di bronzo, tutto a lui si addice, tutto quello che si vede di lui, anche se è morto, è bello» (XXII, 71-73). Ma un documento non meno significativo, ancorché apparentemente indiretto, può essere individuato anche in un passaggio delle *Storie* di Erodoto.

6. «Avendo lasciato il suo paese, Solone si recò in Egitto presso Amasi e poi anche a Sardi da Creso. Quivi giunto, fu ospitalmente accolto dal re nella reggia. Due o tre giorni dopo il suo arrivo, per ordine di Creso stesso, dei servi condussero Solone per le sale del tesoro e gli mostrarono che tutto era splendido [*megála*] e fastoso [*ólbia*]». Dopo che Solone ebbe visto e osservato le straordinarie ricchezze possedute da Creso, questi gli pose una domanda: «"Ospite di Atene, poiché è giunta fino a noi grande fama di te, della tua saggezza e dei tuoi viaggi, che cioè per amore del sapere [*philosophéon*] tu hai con cura visitato gran parte della terra, ora mi è venuto il desiderio di domandarti se tu hai già visto

un uomo, che sia il più felice [*olbiótaton*] del mondo”» (*Storie*, I, 30). Formulando questo interrogativo, il re sperava segretamente di essere indicato come il più felice fra tutti gli uomini. Ma Solone, astenendosi da ogni piaggeria, e restando invece aderente alla verità, rispose che sì, riteneva di aver incontrato l'uomo fra tutti più felice, e che costui si chiamava Tello ed era di Atene.

Richiesto da Creso di spiegare i motivi di questa indicazione, il saggio legislatore rispose che erano essenzialmente due le ragioni che lo inducevano a ritenere Tello l'uomo più felice. La prima era che, «avendo avuto dei figli belli e buoni [*kalói te kagathói*], di tutti vide venire al mondo i figli e tutti rimanere in vita». A Tello, dunque, sarebbe stata risparmiata l'esperienza che poteva essere considerata fra tutte la più dolorosa, vale a dire quella di sopravvivere alla morte di un figlio - esperienza che, secondo la tradizione, avrebbero patito fra gli altri Pericle e Anassagora. «Mortigli [a Pericle] nel giro di appena otto giorni i figli giovinetti e belli ne sopportò la perdita senza dare segno di lutto. Giacché egli perseguiva la serenità dell'animo, e ne aveva grande aiuto» (Protagora, B 9 = *Cons. ad Apoll.* 118 E). «Annunziatagli [ad Anassagora] la morte del figlio, non mutò volto e disse: “Sapevo di averlo generato mortale”» (Galeno, *Opinioni d'Ippocrate e di Platone*, IV p. 392 M.).

Per ritornare a Tello, il primato a lui attribuito da Solone si spiegherebbe col fatto che «essendo gli Ateniesi impegnati in una battaglia a Eleusi contro i loro vicini, egli, accorso sul campo e costretti i nemici alla fuga, morì nel modo più bello [*apéthane kállista*]». Come sottolinea Jean-Pierre Vernant, rifiutando la vita lunga, e nel contempo votandosi alla guerra, alla grande impresa e alla morte, l'eroe cerca di assicurarsi lo statuto di morto glorioso - di «morto di bella morte», dicono i Greci - perché non vi è altro modo, per una creatura mortale, per inscrivere per sempre il proprio nome, le

proprie gesta, il corso della propria vita nella memoria dei posteri. Per l'eroe «la vita ha un unico orizzonte: la morte in combattimento. Solo questa morte gli dà pieno accesso allo stato di gloria. Nella bella morte l'eccellenza cessa di doversi misurare indefinitamente con gli altri, di doversi provare nello scontro: si realizza di colpo e per sempre nella prodezza che pone fine alla vita dell'eroe».

La felicità, dunque, non consiste nel possesso di ricchezze smisurate, quali quelle che con impudica vanagloria Creso aveva esibito a Solone, quanto piuttosto in due aspetti almeno in apparenza molto più umili e molto meno significativi, quali sono il morire prima della propria discendenza, e l'acquistare la «bella morte», quella che è possibile guadagnare per sé morendo in difesa della propria patria.

Ancor prima che si consolidi la tradizione dei *lógoi epitáphoi*, come quello di Pericle riferito da Tucidide, sono i poeti a cantare la bellezza della morte, quando essa sopraggiunga in battaglia: «È onore splendido combattere i nemici, difendere la terra, la sposa, i figli. La morte verrà allora, quando le Moire la fileranno» (Callino, II, 2-4). «Pallade Atena mai rimproverò il suo aspro coraggio, quando in prima fila si spingeva nella lotta della guerra sanguinosa sotto i colpi acuti dei nemici. Di lui mai non vi fu soldato più valoroso a compiere imprese nella violenta battaglia, quando ancora viveva nel raggio veloce del sole» (Mimnermo, 14, 5-11). «La morte è bella [*tethnáménai gar kalón*] quando il prode combatte in prima fila e cade per la patria» (Tirteo, 10, 1-2). «È gloria comune questo, per la città e il popolo, un uomo che resti in prima fila saldo, senza tregua, e non conosca la vergogna della fuga e offra la sua vita... Perde la vita cadendo in prima fila - gloria per la città, il popolo, il padre - col petto trafitto, e lo scudo umbilicato e la corazza... Mai la sua nobile gloria svanisce e il suo nome, e sotto la terra è immortale, se mai, primeggiando in battaglia per la

terra e per i figli, violento Ares lo uccida» (Tirteo, XII, 15-34).

È evidente, d'altra parte, quale sia il presupposto che soggiace alla tematica della «bella morte»: non la vita in se stessa deve essere considerata comunque un bene, ma piuttosto essa può essere ritenuta tale solo a determinate condizioni. Poiché infatti – come ripete un'antica *ghnóme*, e poi una ininterrotta tradizione che su di essa fa perno, «meglio per l'uomo sarebbe non essere mai nato», la morte può essere perfino desiderata, e comunque si può aspirare a che essa sia «bella», evitando ciò che della morte è considerato peggiore. Come sarà confermato anche da Platone (*Simposio*, 179 a-b) e da Aristotele (*Retorica*, I, 3, 1359 a 5), bella sarà la morte conseguita coprendosi di *kléos* sul campo di battaglia.

Che la morte non debba essere considerata un esito negativo, o peggio ancora come una deprecabile punizione, ma che al contrario essa possa essere assunta come una sorta di premio, concesso a quanti abbiano benemeritato nel corso della loro vita, risulta confermato dallo sviluppo ulteriore del racconto erodoteo. Difatti, sebbene deluso dalla prima risposta fornita da Solone, nella convinzione di poter almeno ambire al secondo posto, Creso insiste nel voler sapere chi altri, a parte Tello, debba essere annoverato come il più felice della terra. Anche a questo proposito, tuttavia, il saggio ateniese risponde attenendosi esclusivamente a ciò che egli ritiene vero, senza preoccuparsi di compiacere il sovrano di Sardi. Felici, almeno della relativa felicità concessa all'uomo, debbono essere considerati Cleobi e Bitone.

Celebrando gli Argivi la festa di Era, la madre dei due giovani, provvisti di una straordinaria vigoria fisica, oltre che di sufficienti mezzi per vivere, doveva assolutamente essere condotta al tempio su un carro, benché non fossero disponibili i buoi da aggiogare. Allora i giovani di slancio si posero essi stessi sotto il giogo, trascinando il carro per 45

stadi, fino a condurre la madre davanti al santuario. Grata e piena di gioia per questa impresa, e orgogliosa per le lodi che sentiva intorno, la madre «stando ritta davanti alla statua divina pregò la dea che ai suoi figli Cleobi e Bitone, che l'avevano grandemente onorata, concedesse ciò che un uomo può ottenere di meglio. In seguito a questa preghiera... i due giovani, che s'erano addormentati nel santuario stesso, non si rialzarono più, ma in questo modo morirono». Quale intermezzo del racconto, è lo stesso Solone a indicare l'insegnamento insito nell'esempio citato. A Cleobi e Bitone è toccata «la miglior fine della vita», perché nel loro caso «la divinità fece chiaramente comprendere che è meglio per l'uomo esser morto, piuttosto che godere la vita».

7. *Pánta gar kairó kalá* (Sofocle, *Edipo re*, 1516). Nella sua lapidarietà, questa affermazione - ricorrente talora in una forma leggermente modificata in numerosi altri testi, precedenti, coevi o successivi rispetto alla tragedia sofoclea - istituisce una relazione molto precisa fra i due termini *kalós* e *kairós*. Il significato della sentenza è chiaro: tutto ciò che è bello, è tale se accade nel momento opportuno. Una sfumatura differente si può cogliere in un'altra possibile traduzione - «ogni cosa a suo tempo» - nella quale tuttavia viene di fatto a mancare proprio quel *kalá* che è al centro della nostra ricerca. Un punto fondamentale resta tuttavia assodato. La *ghnóme* stabilisce una stretta connessione, tale per cui l'essere *kalós* non è una qualità *assoluta*, ma è piuttosto la conseguenza di una relazione con ciò che è *kairós*. Non vi è un «bello» in sé, indipendente da ogni circostanza temporale. Affinché si possa parlare di «bello», è necessario che esso intervenga *al momento opportuno*.

Come è noto, nel mondo greco antico erano in uso quattro designazioni diverse per indicare il tempo. Oltre al tempo come *chrónos*, come misura del divenire, come successione lineare e irreversibile, si parlava anche del tempo come *aión*,

vale a dire come durata, per lo più impiegato per riferirsi all'eternità dei cieli o degli dei, il tempo come *eniautós* o «grande anno», vale a dire un periodo di lunghezza variabile (per lo più, nove anni o multipli), al termine del quale il corso degli avvenimenti ricominciava da capo, e infine il tempo come *kairós*, termine difficilmente traducibile in una lingua moderna, poiché con esso si alludeva al «momento buono», a ciò che si può far coincidere con l'«attimo immenso», del quale parlerà Nietzsche. A differenza delle altre determinazioni temporali, le quali si riferiscono più o meno esplicitamente a una accezione quantitativa del tempo, il *kairós* evoca una dimensione eminentemente qualitativa.

Ne troviamo una testimonianza particolarmente significativa, più ancora che in testi di carattere filosofico o letterario, nella ricca produzione iconografica antica, e poi anche in quella rinascimentale e barocca. Il *kairós* compare infatti come un giovane di bell'aspetto, provvisto di ali o di calzari alati, per lo più seminudo o ignudo, con una caratteristica che lo rende inconfondibile, rispetto ad altre possibili immagini simili. Egli esibisce, infatti, un folto ciuffo di capelli che gli ornano la fronte, mentre la nuca si presenta completamente calva. A sottolineare che, quando lo si incontra, è necessario essere lesti nell'afferrarlo per la chioma fino a che ci fronteggia, perché se ci attardiamo anche di poco, e cerchiamo di afferrarlo dopo che ci ha sorpassato, non abbiamo più la possibilità di farlo. Di qui anche una delle possibili (per quanto sempre parziali e imprecise) traduzioni, secondo le quali il *kairós* indica l'«attimo fuggente», così come, dopo l'incontro fortuito, rapida è la scomparsa del giovane dal nostro orizzonte.

In questa prospettiva, si può allora comprendere più adeguatamente quali siano le implicazioni del nesso fra il *kalós* e il *kairós*. La bellezza non è un requisito stabile e permanente, non «appartiene» intrinsecamente a qualcosa – un volto, un paesaggio, un'opera dell'arte o dell'ingegno – ma

è collegata piuttosto a quella sorta di «momento magico» incarnato nel *kairós*. Leggendo per così dire a ritroso la sentenza sofoclea, si potrebbe allora affermare che non vi è bellezza al di fuori di quella dimensione temporale specificamente qualitativa nominata col termine *kairós*.

8. Riferisce Pausania (*Periegesi della Grecia*, V. 14. 9), che all'ingresso dello stadio di Olimpia vi erano due altari. Il primo di essi era chiamato l'altare di Hermes, l'altro l'altare di Kairos. La statua di bronzo che raffigurava colui che era noto come il più giovane fra i figli di Zeus era la più bella fra tutte le statue che ornavano lo stadio, al punto che si racconta che quanti si trovavano ad ammirarla restavano a lungo immobili e senza parole, affascinati dal suo magnetismo. In questo archetipo figurativo, compaiono alcuni tratti che ritorneranno poi regolarmente nelle raffigurazioni dell'arte moderna, con un significato non equivocabile. Dotato di un corpo bellissimo, Kairos è rappresentato sulla punta dei piedi in bilico su una sfera, a sottolineare l'aleatorietà della sua condizione. Importante è soprattutto un dettaglio riguardante i capelli - radi e quasi assenti sulla nuca, e estremamente folti e movimentati sulla fronte. Come già si è accennato, questo particolare verrà poi ulteriormente sottolineato nell'iconografia rinascimentale, quando il ciuffo sulla fronte e la calvizie nella parte posteriore del cranio diventeranno il principio di individuazione di Kairos. Quasi a dire che possiamo afferrare il «momento opportuno» quando ci viene incontro, ma se non siamo abbastanza rapidi e lasciamo che ci sopravvanzi, non abbiamo più la possibilità di prenderlo. Infine, come già sottolineava Callistrato (*Descrizioni*, 6), lo splendore della bellezza di quella statua stava a indicare che Kairos è all'origine di tutto ciò che è bello, mentre a lui è alieno ogni segno di invecchiamento o di deterioramento.

Il campo di applicazione del *kairós* nella Grecia classica

comprende ambiti diversi, dalla medicina alla politica, dalla strategia alla retorica. Secondo i sofisti, ad esempio, il *kairós* consisteva nella capacità di un oratore di cogliere le sottigliezze di una situazione retorica, traendone vantaggio. Così, ad esempio, il sottotitolo del trattato di Gorgia sulla retorica è *Sul kairós*, proprio perché il sofista ritiene che la parola possa sprigionare una forza insospettata, se usata in circostanze e modi opportuni: «La parola è una potente signora che, pur dotata di un corpo piccolissimo e invisibile, compie le opere più divine».

Ma l'attenzione alla peculiarità delle situazioni, come strumento essenziale per raggiungere i risultati ricercati, accomuna la retorica a un'altra disciplina, sviluppata presso la scuola di Cos, vale a dire la medicina. Esercitare bene l'arte medica vuol dire, infatti, non proporre sempre lo stesso tipo di cura indistintamente a tutti coloro che denunciano gli stessi sintomi, ma saper piuttosto adattare la cura a circostanze e soggetti diversi. Così come Ulisse – archetipo di una retorica fondata sul *kairós* – è *polytropos*, e cioè in grado di utilizzare diversi modi di espressione intorno alla stessa cosa, adattandosi a condizioni particolari, allo stesso modo *polytropos* dovrà essere anche il medico che sappia cogliere il momento e la forma più opportuni per il proprio intervento terapeutico. Il *kairós* assume così la forma di un «sapere» che si adatta alle circostanze, e assume conseguentemente forme diverse, rinunciando alla rigidità apodittica dell'*epistème*.

Che la medicina rappresenti il campo d'azione più adatto per il *kairós* è confermato anche da Aristotele, a partire dal riconoscimento della singolarità e della differenza tra le persone e quindi tra i casi, ognuno dei quali richiede un trattamento particolare: «[...] ciò che riguarda le azioni e ciò che è utile nella vita non ha nulla di stabile, così come ciò che riguarda la salute. Ed essendo di tal sorta la nostra trattazione in generale, ancor minor precisione può avere la

trattazione riguardante i casi particolari; essi infatti non rientrano in nessuna conoscenza tecnica e in nessuna regola fissa, ma bisogna sempre che proprio chi agisce esamini l'opportunità (*kairós*) delle circostanze, come si fa anche nella medicina e nella navigazione» (*Etica a Nicomaco* II, 2, 1104 a).

9. Quale che sia il terreno sul quale è possibile inquadrare nella maniera più adeguata il concetto di *kairós*, un punto resta comunque acquisito. Ciò che i Greci chiamavano *kalós*, e dunque non soltanto il «bello» in senso riduttivamente estetico, ma una nozione complessa, nella quale convergono aspetti e significati diversi, era considerato indissolubile dal *kairós*. Si potrebbe parlare, infatti, di una sorta di «doppio legame». Da un lato, affinché si possa dire di trovarsi in presenza del «bello» è necessario che esso «accada» non in un tempo qualunque, quantitativamente definito, ma sia piuttosto in connessione con quella accezione qualitativa di tempo rappresentata dal *kairós*. Dall'altra parte, esplicitando le implicazioni della *ghnóme* quale compare nell'*Edipo re* e in altri luoghi, si può affermare che *tutto* ciò che appartiene alla dimensione kairologica è di per sé *kalós*. Tutto ciò vale a ribadire quanto in precedenza si è già accennato, vale a dire che nel mondo greco arcaico, ma anche per molti aspetti in quello dell'età classica, la bellezza non si presenta come un valore *assoluto*, tale da poter essere apprezzato *indipendentemente* da ogni altra relazione, poiché invece essa rinvia a una specifica dimensione temporale, e specificamente a quel *momento opportuno*, di cui appunto dice il *kairós*. Tutto ciò implica che, in una certa misura, la bellezza non possa essere considerata come un dato relativamente permanente, inerente a un oggetto, a un volto o a un qualunque contenuto della «visione», perché essa è viceversa dipendente dal fatto che tale contenuto si offra alla visione *a tempo debito*. Quello stesso corpo, trafitto dalle

armi di bronzo, sfuggirà all'orrore della decomposizione, e anzi potrà apparire *kalós*, se la sua manifestazione avverrà in quella dimensione kairologica che è costituita dal combattimento per la salvezza della patria.

Anche per questa via, insomma, risulta ulteriormente confermato un aspetto già più volte enunciato. Per l'uomo greco, più che nei termini di un requisito meramente «estetico», e per ciò pertinente all'ambito della sensibilità, la bellezza si esprime sempre nel suo rinvio ad altro: all'integrità della forma, alle qualità morali della *andréia*, ovvero alle «opportunità» di una variante qualitativa del tempo. Essa allude, quindi, a ciò che non c'è, o almeno non è direttamente visibile, anziché a ciò che può essere oggetto di una visione sensibile diretta.

10. Solo nella prospettiva ora delineata si può allora comprendere meglio il significato di un frammento, destinato altrimenti a restare pressoché inintelligibile. Come potrebbe dirsi «bellissima» [*kálliste*] l'«armonia» che risulta da cose discordanti [*diapherómenon*] (Heracl. B 8, Diels-Kranz), se la bellezza fosse identificata con l'ideale estetico dell'equilibrio delle forme e della mancanza di ogni tensione conflittuale? Mentre ciò a cui Eraclito intende alludere è per l'appunto quella bellezza - al grado superlativo - che si esprime mediante l'apertura di una non ricomponibile divergenza. Potrà accadere che gli uomini non comprendano fino in fondo «in quale modo discordando da se stesso [*diapherómenon*] con se stesso concordi [*eoutó omologhéin*]» (B 51, Diels-Kranz), e con ciò non siano in grado di cogliere quell'armonia che da un estremo ritorna all'altro estremo [*palíntropos harmoníe*]. Ma lo scarto fra l'opinione dei mortali e il sapere degli dei si manifesta anche nel fatto che mentre per la divinità «tutte le cose sono belle [*pánta kalá*], buone e giuste», per gli umani alcune di esse sono giuste, altre ingiuste [B 102, Diels-Kranz].

Bella - anzi, «bellissima» - è l'armonia. Ma essa non cancella le opposizioni e i contrasti, perché anzi di essi si alimenta, al punto che senza le divergenze neppure potrebbe sussistere. Ma c'è di più. Così concepita, l'armonia non coincide affatto con ciò che può essere visto. Come esplicitamente afferma l'Efesio, è infatti «migliore [*krésson*] l'armonia invisibile [*aphanés*], rispetto a quella «visibile» [*phanerés*]] (B 54, Diels-Kranz). A rivelarsi bellissimo, nei lacerti eraclitei giunti fino a noi, non è dunque ciò che cade sotto i sensi, in particolare sotto il senso della vista, ed è perciò *manifesto*. Ma è qualcosa che, all'opposto, resta invisibile, al punto che spesso gli uomini non sono in grado di comprenderlo. Come la natura [*phýsis*] «ama celarsi» [B 123, Diels-Kranz], allo stesso modo la bellissima armonia che consegue dall'incontro fra gli opposti è qualcosa che resta *aphanés*, celato alla vista.

Ci si potrebbe spingere ad affermare che la bellezza - la «vera» bellezza, quella che si riferisce all'*harmoníe* - non soltanto non coincide con alcuna qualità «sensibile», ma si definisce piuttosto per differenza, rispetto alla sensibilità. Bello è ciò che resta invisibile, mentre quanto appartiene ai sensi rappresenta il campo dell'opinabile, di ciò che ad alcuni appare bello e ad altri brutto.

Affiora a questo proposito una importante convergenza con ciò che l'Oscuro scrive a proposito del sapere. Così come «l'aver imparato molte cose non insegna ad avere intelligenza» [B 35, Diels-Kranz] perché, al contrario, il mero sapere enciclopedico fa di colui che lo possessa «un inventore primo di inganni» [B 126], allo stesso modo non è nella dispersione nella molteplicità delle cose visibili che si potrà ritrovare quella «bellissima armonia» che per la sua stessa «natura» deve restare non manifesta.

11. Fra l'VIII e il V secolo - fra Omero e Tucidide - alla sua prima comparsa nella tradizione culturale dell'Occidente, il

concetto di bellezza, e più specificamente il termine col quale essa viene originariamente indicata, non coincide con requisiti più o meno direttamente riconducibili all'ambito della sensibilità, non indica una «qualità» nettamente distinguibile, rispetto a connotati più specificamente pertinenti all'ambito della morale. Come già si è visto, la gamma di applicazioni del termine *kalós* è al tempo stesso molto estesa e accentuatamente diversificata. «Bello» può essere ciò che è integro, ciò che è in se stesso compiuto, ciò che reca in sé il proprio *télos*. Ma bello è anche il temperamento coraggioso, l'atteggiamento *virile* del combattente ardimentoso. E bella può essere anche la morte, ove essa ci colga nell'atto di difendere la patria, battendosi per i valori in essa incarnati.

Fra tutte, l'accezione forse più pregnante della nozione arcaica di bellezza è quella che ne riconosce l'intima appartenenza con quella dimensione qualitativa del tempo che si esprime nel «momento buono» del *kairós*. Questa connessione, infatti, revoca ogni pretesa autonomia della bellezza, nella misura in cui la ricongiunge a una scansione temporale che resta imprevedibile e per certi aspetti perfino insondabile. Se è *kalós* solo ciò che accade nel *kairós*, se la bellezza è ciò che balena fugacemente nel rapido passaggio di un giovane calvo nella nuca e con la fronte ornata da un folto ciuffo di capelli, allora essa non potrà che apparire come un *evento*, più che come un connotato immanente alle cose che si dicono belle.

Nel mondo greco antico persiste per un lungo periodo, almeno fino al IV secolo, la distinzione fra la sfera del bello e quella che riguarda propriamente l'arte, nel senso che il *kalós* conserva un fondamento ontologico, di per sé non necessariamente implicato nel contesto artistico. In particolare, resta a lungo dominante il legame fra «bello» e «buono», già evidente nel termine - *kalokagathía* - che tiene insieme l'aspetto «estetico» e quello «etico». L'uomo è in

grado di esprimere la sua bellezza, oltre che nella proporzione delle forme fisiche, anche nella dignità dei comportamenti pratici, al punto che queste due attitudini risultano essere inseparabili. Come risulta fra l'altro dal fatto che nell'etimologia del latino *bellus*, da cui deriva l'italiano «bello», si rileva un diminutivo di bonus (*dwenos* → *dwenolos* → *benlos*).

D'altra parte, i molti sensi, e le numerose intersezioni concettuali, che caratterizzano la concezione originaria della bellezza, ne evidenziano anche un aspetto di grande importanza, fin qui non ancora abbastanza messo in risalto. Il fatto che *kalós* non sia qualcosa che stia «per sé», ma piuttosto è ciò che strutturalmente rinvia ad altro (al «buono», al «virtuoso», al «perfetto», al tempo propizio ecc.) implica che la bellezza stessa non si presenti come univoca, ma all'opposto si manifesti nella sua costitutiva e insuperabile duplicità. Come si vedrà più avanti, la strutturale ambivalenza del bello, il suo non poter essere soltanto «uno», la sua ineliminabile eccedenza, affonda le sue radici nella coalescenza di significati, con i quali esso è già presente nelle origini greche della tradizione culturale dell'Occidente.

2. Amore e bellezza in Platone

1. «Questo è più difficile da capire». Così afferma Platone riferendosi al termine *kalón*, subito dopo aver definito il brutto - *to aischrón* - come «ciò che arresta il divenire» (*Cratilo*, 415 a-b). Da notare che, a conferma del legame non occasionale né marginale che, nel modo greco antico, connette la sfera della «bellezza» con quella della «bontà», il ragionamento platonico sul binomio *kalón-aischrón* segue immediatamente la trattazione del rapporto che intercorre fra il «vizio» [*kakía*] e la «virtù» [*areté*].

Nel dialogo che stiamo esaminando, la prima risposta fornita all'interrogativo riguardante cosa sia *to kalón* è che esso sia quasi «un soprannome del pensiero» [*eponymía tes dianoías*]. Ciò perché - argomenta Platone - ciò che ha dato nome alle cose [*to kalésan*] e ciò che dà loro il nome [*to kaloún*] è appunto il pensiero, sia esso il pensiero degli dei, o quello degli uomini o di entrambi. E come avviene a proposito di ciò che è adatto a costruire e con ciò che si presta a curare, dai quali si ottiene rispettivamente una costruzione e una cura, allo stesso modo si può affermare che *to kaloún*, vale a dire «ciò che dà il nome», compie *kalá*, e cioè «cose belle». Se ne deduce che *kalón* sia una sorta di soprannome del pensiero che «compie cose di questo genere che noi abbiamo care quando diciamo che sono belle» [416, d-e].

Come è ormai ampiamente assodato, le «etimologie» proposte nel *Cratilo* non corrispondono a intenti filologici, e non presumono dunque di ricostruire l'*étymon* autentico dei termini via via considerati, essendo principalmente teoretico l'interesse che è alla base della ricognizione compiuta da Platone. D'altra parte, certamente nel caso del termine *kalón*, ma anche in altri casi, ancorché limitati nel numero, la genealogia suggerita dal filosofo appare meno «fantasiosa» di quanto si potrebbe a prima vista immaginare. Colpisce,

infatti, da un lato la connessione ribadita fra il concetto di bello e quello di virtù, trattato immediatamente prima (a conferma dell'originaria coalescenza fra l'ambito etico e quello che si chiamerà poi «estetico»), e dall'altro lato lo spunto mediante il quale il *kalón* è ricondotto al pensiero, del quale è indicato come «eponimo» o soprannome. *Kalá* sarebbero dunque le cose che risultano quali prodotti del pensiero.

Ma vi è un secondo, e non meno importante, ordine di considerazioni, suggerite dal brano del *Cratilo* dal quale siamo partiti. La derivazione del *kalón* dal *kaléin*, e dunque dal «chiamare», allude a un'accezione del concetto di bellezza per molti aspetti nuova, e destinata a trovare più ampio sviluppo in altri testi platonici. Essa si identificherebbe, infatti, con qualcosa che «chiama», nel senso specifico che *in-voca* a sé, attrae oltre i confini di una dimensione che si tratta di superare. In questa prospettiva, per quanto appena adombrata nel *Cratilo*, bello è ciò che chiama a valicare un limite, rimanendo nel quale l'esistenza sembra priva di qualcosa d'essenziale, incompleta.

In altre parole, siamo «chiamati» dal bello, da esso siamo *con-vocati*, e perciò indotti a procedere al di là dei confini dettati da una condizione umana intrinsecamente deficitaria. Colui che resista a questo richiamo, chi si dimostri insensibile alla voce del bello, resterà inevitabilmente prigioniero di una irrimediabile parzialità, recluso in un orizzonte angusto e limitato. Già si intravede, in questi accenni, ciò che si avrà modo di cogliere in maniera più dispiegata in seguito, e cioè che la bellezza può agire come *phármakon* in grado di curare – anche se non di guarire – ciò che affligge l'esistenza umana.

D'altra parte, il collegamento istituito nel *Cratilo* fra la bellezza e il pensiero – essendo la prima un «soprannome» del secondo – conferma, sia pure indirettamente, ciò che in precedenza si è già argomentato, e cioè che la nozione

originaria di *kalón* non è riducibile a un connotato meramente «estetico», limitato dunque al piano della *áisthesis*, della «sensazione», ma coinvolge un livello più elevato di rapporto con la realtà, in quanto coincide, come «altro nome», con la *diánoia*, e dunque col «ragionamento», o più esattamente col pensiero discorsivo. Si comprende allora, nella prospettiva appena delineata, per quali motivi in Platone si espliciti, e si esprima in forma più compiuta, quanto già era balenato nel riferimento ai testi della cultura arcaica, nei quali la bellezza non è mai isolabile da un più ampio contesto di carattere etico e ontologico.

Vi è, infine, un ulteriore e conclusivo aspetto, riguardante il significato originario di *kalón*, sul quale ha attirato in particolare l'attenzione Hannah Arendt. Nel mondo greco antico, la bellezza presuppone una dimensione che procede oltre i confini dell'*óikos*, che è dunque altra rispetto a quelle mura di «casa», entro cui si provvede solo al *necessario*, rappresentato dalle condizioni materiali della vita. Per definizione, il «bello» presuppone la libertà intesa come affrancamento dai bisogni elementari, come possibilità di accedere al centro della *polis*, a quello spazio politico, rappresentato dall'*agorá*, nel quale le potenzialità umane possono trovare la loro completa realizzazione. In questo senso, la bellezza fa tutt'uno con una accezione della libertà che comprende, come sua condizione interna, il necessario, ma al tempo stesso lo trascende, così come la vita biologica è presupposto necessario, ma non sufficiente, dell'ideale greco dell'*éu zén*, del «vivere bene».

2. Vi è dunque, immanente alla nozione stessa di *kalón*, qualcosa che *chiama* [*kaléi*] – una voce, un *ri-chiamo*, in ogni caso un rinvio ad altro. In presenza del bello, insomma, ci sentiamo *chiamati* a non «accontentarci» di ciò che ci «dicono» i sensi, ma siamo invece spinti ad andare oltre, a cercare ciò di cui ciò che si manifesta è solo un indizio. *Kalón*

kaléin, il bello chiama a non sostare sul piano della sensibilità, andando al di là delle «apparenze». Si ripropone, a questo proposito, un paradosso al quale si è già accennato in precedenza. Quella «bellezza» che, nell'età moderna, verrà indicata come l'«oggetto» privilegiato dell'*estetica*, e cioè di ciò che attiene alla *áisthesis*, e dunque alla «sensazione», originariamente agisce come voce che invita al superamento del livello meramente sensibile, alla ricerca di un altro, e più adeguato, piano di realtà.

È ancora Platone a indicare le tappe principali di questo percorso. «Chi vuol giungere a questo termine... deve cominciare fin da giovane ad andare verso i corpi belli; e, dapprima, se chi lo guida, lo guida bene, amare un corpo solo e in quello generare discorsi belli; poi, venire a comprendere che la bellezza che è in un qualunque corpo è sorella di quella che è in un altro e che, se bisogna tener dietro al bello che è nelle forme visibili, sarebbe come non intendere nulla non ritenere una e identica la bellezza che è in tutti i corpi» (*Simposio*, 210 a-b). Ma quella appena descritta è solo la prima tappa di un processo non breve né scevro di difficoltà.

Una volta compiuto il primo passo, si tratterà infatti di diventare amanti di tutti i corpi belli, smorzando di conseguenza la tensione che in precedenza era concentrata su un solo corpo, e poi comprendere che la bellezza che è nelle anime è degna di maggiore considerazione, rispetto a quella che è nei corpi. Di qui sarà necessario passare a un gradino ulteriore, guardando il bello che si può ritrovare nelle varie forme dell'attività umana, e soprattutto nella legislazione, e quindi anche rendendosi conto di quale piccola cosa sia il bello che è proprio dei corpi, rispetto a quello che risplende nelle leggi.

Il cammino rivolto alla ricerca della vera bellezza prosegue lasciandosi guidare a cogliere il bello che è nelle scienze, rispetto al quale scoloriscono quelle forme particolari di bellezza che sono costituite dall'aspetto di un fanciullo o di

un uomo. Fino a giungere alla visione di quello che si può chiamare *to polý pélagos tou kaloú* - «il gran mare del bello», dalla cui contemplazione scaturisce l'amore per una sapienza che ha come oggetto una bellezza ancora più grande. Ciò che viene delineato è dunque un itinerario, un attraversamento di gradi e forme diverse di bellezza, che prende le mosse da quella manifestazione di essa che cogliamo nei bei corpi, per ascendere fino a una vera e propria «scienza» [*epistéme*] di una bellezza superiore a tutte quelle accessibili tramite la sensibilità.

Il punto di arrivo, che tuttavia non conclude definitivamente il dinamismo né lo arresta, ma segna la meta mai definitivamente acquisita della ricerca, un *télos* capace di orientarla, pur senza estinguerne la spinta, sarà «una bellezza [*kalón*]... meravigliosa...: bellezza eterna, che mai non nasce e mai non muore né cresce né scema, che non in parte è bella e in parte è brutta, né ora sì, ora no; né bella sotto certi rapporti e brutta sotto certi altri, né bella qui e brutta lì» (*ibid.*, 210 e-211 a). Con queste caratteristiche, *to kalón* non è raffigurabile come qualcosa che abbia un volto o altro di ciò che un corpo possa avere, perché esso è piuttosto un'unica forma, che è in sé e per sé, e che perciò non nasce e non perisce, non muta né in più né in meno.

Per far comprendere in che cosa consista la bellezza, Platone non indica un concetto definito, ma descrive piuttosto un processo, una graduale ascesa che muove dalla molteplicità delle cose belle, per tendere ad un fine mai compiutamente né stabilmente raggiungibile. Questo è il modo giusto di procedere: «cominciando dalle bellezze di qui, nella mira di quella ultima bellezza, ascendere sempre, come da un gradino all'altro», fino a conoscere «quella che codesta bellezza essa stessa è in sé» (*ibid.*, 221 c). Con una precisazione - fra le altre - fondamentale. L'itinerario raccomandato non corrisponde semplicemente al soddisfacimento di un'esigenza marginale o estrinseca. Se vi

è un *bíos* che possa essere considerato *biotós*, se vi è qualcosa che renda la vita degna di essere vissuta – ebbene questo è *theoméno autó to kaló*, «contemplare la bellezza in sé» (*ibid.*, 211 d). La molla che spinge a intraprendere l'ascesa verso la bellezza non è dunque la mera degustazione sensibile, il conseguimento di un piacere limitato ed effimero, ma lo sforzo per elevarsi a ciò che di più importante e di più nobile vi sia nella nostra vita, di ciò senza cui essa non meriterebbe neppure di essere vissuta. Ciò perché, come già si legge nell'*Apologia*, «una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta» (38 a).

Ma la rivelazione fatta a Socrate dalla *xéne* di Mantinea non è ancora conclusa. Il tragitto finora delineato conduce per così dire alle soglie dell'esito finale, senza tuttavia che esso sia stato ancora esplicitamente indicato. È necessario un ultimo e decisivo passaggio, attraverso il quale l'ascesa potrà giungere al suo compimento. Non si tratterà più di contemplare metalli preziosi, vesti splendide o bei giovinetti, ma piuttosto di contemplare *to kalón* «puro, schietto, non misto, non involto di carni umane né di colori e d'altra vana frivolezza mortale». Insomma, una «bellezza divina» [*théion kalón*] (*Simposio*, 212 a), vista nell'unità della sua forma, dalla quale mai distogliere lo sguardo. Solo in questo modo, solo guardando la bellezza con ciò per cui essa è visibile, e cioè con l'«occhio dell'anima», all'uomo accadrà di partorire virtù vera, perché è virtù che con la verità è a contatto [*tóus alethoús ephaptoméno*]. Così facendo, infine, si potrà dire che non soltanto egli non vive «una vita da nulla» ma, al contrario, che diventerà caro agli dei, guadagnando una condizione assai simile a quella della immortalità.

3. Come già si è accennato, l'*excursus* platonico sulla bellezza è contenuto nel dialogo in cui si racconta del banchetto svoltosi a casa di Agatone, e in particolare della cerimonia simposiale alla quale parteciparono, fra gli altri,

Socrate, Aristofane e Fedro. Dal simposio vero e proprio (che implica il «bere-insieme», di cui dice l'etimologia del *synposion*, ma non la consumazione di cibo) erano di principio escluse le donne. Così accade anche in quello narrato da Platone, visto che, quando si decide di dare avvio alla celebrazione del rito, le donne che erano state fin lì presenti, per lo più per attendere a mansioni servili, o per allietare la serata con la musica eseguita col flauto, vengono allontanate.

L'esclusione delle donne dalla scena della riunione non è casuale. Trattandosi di una cerimonia religiosa, di forte impronta iniziatica, nel corso della quale verranno altresì affrontati argomenti coperti dal segreto (*mystéria*), la presenza femminile verrebbe considerata alla stregua di un sacrilegio. Rispetto a questa impostazione, risulta allora tanto più significativa la scelta compiuta da Platone, quando affida proprio a una donna il compito di «rivelare la verità» a Socrate.

A rimarcare lo «scandalo» implicito in questa opzione, si può aggiungere che Diotima compendia in sé molti tratti che la rendono in ogni senso *altra*, rispetto agli invitati e ai discorsi da essi pronunciati. Ella è anzitutto *straniera* [*xéne*], poiché è di Mantinea, anziché di Atene. È *straniera* anche perché è assente dal simposio. È *donna*, anziché uomo. Infine, è sacerdotessa e avvezza a trattare argomenti preclusi ai più, accessibili solo per via di iniziazione. In una parola, Diotima è *xéne*, straniera, *altra*, per antonomasia. E proprio a questa potente figura dell'alterità il filosofo attribuisce il *lógos* che svela che cos'è *to kalón*. Se ne deduce che non è possibile «dire la verità» su argomenti importanti, quale è la bellezza, se non mediante il confronto col discorso di chi sia estraneo alla comunità. Il rapporto con l'altro risulta dunque decisivo per l'affermazione della verità.

Ma il riferimento al personaggio a cui è affidato il compito di «guidare» Socrate nella ricerca consente anche di far emergere un aspetto fin qui trascurato, riguardante lo

statuto della bellezza. La radicale *alterità* di Diotima, e il percorso di graduale *ascesa*, da essa delineato, sottolineano il carattere iniziatico dell'itinerario indicato, e dunque alludono al fatto che la contemplazione della bellezza in sé non può essere identificata come un grado di più matura *conoscenza*, come conquista di un livello gnoseologico più maturo e compiuto, rispetto alla bellezza meramente sensibile da cui prende le mosse il processo. Si tratta piuttosto di un'esperienza complessa, nella quale la progressione teoretico-conoscitiva si accompagna con una vera e propria trasformazione di colui che compia l'ascesa, al termine della quale egli diventerà «caro agli dei», e acquisirà qualcosa che molto assomiglia all'immortalità.

La ricerca del bello è dunque di per sé un itinerario di mutamento, una vera e propria *metabolé*, non dissimile da quella descritta nel contesto del mito della caverna, narrato nel libro VII della *Politeia* platonica. In entrambi i testi (e si potrebbe parlare per ambedue di *mýthoi*, visto che il significato originario del termine greco è semplicemente «racconto», senza alcuna implicazione immediata di «verità» o «falsità») è narrata la vicenda di chi, muovendo dalle tenebre della caverna, o dal bello meramente sensibile, intenda intraprendere una ascesa che lo conduca alla «visione» della realtà in se stessa, e cioè della *bellezza* e della *verità*.

Difatti, il richiamo all'immagine della «dimora sotterranea» consente di capire meglio un aspetto decisivo della concezione platonica del *kalón*, quale emerge soprattutto dalle pagine del *Simposio*. Raggiungere la contemplazione della bellezza in se stessa non vuol dire soltanto portare a compimento un percorso conoscitivo – dal «sensibile» all'«intelligibile». Vuol dire soprattutto entrare in contatto con la verità, partecipare in una certa misura dell'immortalità propria degli dei, acquisire una *areté* che resterebbe altrimenti preclusa.

In altre parole, assecondando la guida di Diotima, e attenendoci dunque alle sue raccomandazioni, saremo condotti a compiere un'esperienza multiforme, che ci coinvolge totalmente, attraverso un cambiamento della nostra stessa condizione. Si comprende, insomma, per quali motivi la contemplazione della bellezza di cui si parla nel *Simposio* non è traducibile in una dimensione riduttivamente «estetica», poiché essa ha invece a che vedere con un mutamento profondo del nostro stesso modo di essere, collegato all'*epoptéia*, vale a dire alla *rivelazione*. Attraverso la bellezza, alla quale solo una *xéne* può guidarci, siamo per così dire pro-mossi a un livello più elevato, nel quale si fondono organicamente il bello, il vero e il virtuoso.

Rispetto all'accezione arcaica, e alla connessione comunque non lineare e problematica con la nozione di *agathón*, emerge qui quale requisito intimamente caratterizzante del concetto di *kalón* il legame con la verità. Come si è visto, infatti, l'approdo del percorso di ascesa e di iniziazione consiste nel pervenire a scorgere «una scienza unica e così fatta da avere per oggetto la bellezza», dove il termine impiegato da Platone per definire questa scienza - *epistéme* - lascia intendere fino a che punto visione del bello e scienza, *kalón* e *alethés*, formino un tutt'uno indissolubile. Quel procedere per gradi, a cui esorta Diotima, denota quindi il passaggio dalle molte, ma imperfette, cose belle sensibili, via via verso una bellezza «in sé»; ma segnala *insieme* una approssimazione alla verità, alla quale è rivolta la «vera» *epistéme*.

4. Si è detto quale sia il «fine» - la possibilità di «vedere» la bellezza in sé, e con ciò stesso, di accedere a una condizione paragonabile a quella degli dei - a cui è rivolto l'itinerario proposto dalla straniera di Mantinea. Ma non si è detto in che cosa consista l'avvio del processo, donde si possa trarre la spinta necessaria a intraprendere

l'esplorazione del «gran male del bello», quale *forza* possa sostenere lo svolgimento di una esperienza così impegnativa. Nel *Simposio*, Platone indugia a lungo nella rappresentazione di quello che è definito il «migliore collaboratore» [*synergos*] che la natura umana abbia per compiere il viaggio che conduce a generare «vera virtù». Solo valorizzando appieno la «potenza» e la «fortezza» di Amore, si potrà con successo raggiungere la meta di tutto il processo.

Eros è il protagonista di tutti i «discorsi» pronunciati da coloro che prendono parte alla cerimonia. Ma, rispetto ai *lógoi* di puro encomio, proposti dagli altri simposiasti, due sono quelli che si differenziano, per l'originalità dell'impostazione e la pregnanza concettuale dell'argomentazione. Prima che prenda la parola Socrate, riferendo il contenuto della rivelazione ricevuta da Diotima, a parlare è Aristofane. La preoccupazione preliminare che egli dichiara è quella di evitare che gli altri commensali possano non prendere sul serio ciò che sta per dire. Il suo profilo, l'attività di commediografo, sembra infatti inchiodarlo a un ruolo di mero intrattenimento, quasi che l'unica cosa di cui egli sia capace sia «fare dello spirito», pur su un tema di grande impegno, quale è quello proposto da Fedro, al quale risale l'iniziativa di avviare una discussione su Amore. Ma mentre l'invocazione di Aristofane a *mé komodéses*, a «non mettere in commedia» il suo discorso viene accolta dagli altri simposiasti, la stessa cosa non sembra essere accaduta agli interpreti moderni, irresistibilmente attratti dalla prospettiva di interpretare il racconto proposto dal commediografo esclusivamente come una prova del suo talento di autore comico. Mentre ciò che egli dice non soltanto non ha intenti meramente parodistici, ma intenderebbe descrivere quale sia la «vera natura» di ciascuno di noi.

«La natura nostra d'un tempo non era quella che è oggi, ma ben altra. Prima cosa: i sessi erano tre, non due come ora, maschio e femmina; ma ce n'era di più un terzo, che li

assommava ambedue e che, oggi, tranne il nome, è scomparso. L'androgino era allora un sesso a parte e prendeva in comune dagli altri due, maschio e femmina, e la forma e il nome» (*Simposio*, 189 d). L'esordio del discorso di Aristofane ne segnala subito l'aspetto più caratterizzante: si parlerà dell'amore, riferendosi alla natura - alla *anthropíne phýsis*, alla nostra «antica natura» [*pálai phýsis*] - vale a dire a ciò che gli individui sono in conseguenza della loro nascita, del modo in cui sono originariamente costituiti. Si tratterà di comprendere che cosa sia l'amore come costituente della natura umana, piuttosto che quale risultato dello sviluppo culturale, dell'evoluzione del costume o delle trasformazioni economiche e sociali.

Fin dall'inizio, dunque, il discorso di Aristofane inquadra il tema specifico dell'amore nel contesto di una riflessione che va ben oltre il piano circoscritto delle «passioni», da un lato affrontando il problema della distinzione fra natura e cultura, in termini che richiamano il dibattito svoltosi ad Atene nella seconda metà del V secolo, e dall'altro spostando l'asse della discussione simposiale dall'ambito di una convenzionale enunciazione delle qualità e delle facoltà di Eros, alla ben più impegnativa ricerca sull'origine e il destino del genere umano, in rapporto alla situazione presente.

Nessuno di noi - spiega Aristofane, raccontando il mito dell'androgino - è attualmente un intero, anche se crediamo di esserlo. La natura di ognuno di noi - quella *phýsis* alla quale dobbiamo riferirci, se vogliamo capire «che cos'è l'amore e quali sono le sue opere» - è letteralmente *dimidiata*, divisa a metà, incompleta, parziale. Per riprendere la stessa metafora impiegata da Aristofane nel prosieguo del racconto, a noi è accaduto come alle sogliole: suddivise longitudinalmente a metà, *da uno siamo diventati due*. Di qui, dunque, la *genetica* im-perfezione della natura umana attuale, il fatto che ogni individuo, pur appearing uno, è in realtà semplicemente una *frazione*; di qui, la nostra

incompiutezza, dipendente dal fatto di essere il frutto di un «taglio» originario, intervenuto a sanzionare l'insubordinazione nei confronti della divinità.

5. L'amore si inquadra nel contesto che è stato fin qui descritto, ben lontano dalla parodia, o da un intermezzo meramente «comico». Poiché ciascuno di noi è solo un *sýmbolon*, una *metà*, è inevitabile che, per tutta la vita, siamo sempre alla ricerca dell'altra metà, con la quale ripristinare l'intero da cui deriviamo. L'amore è la forza che ci spinge in maniera irresistibile a cercare di raggiungere la completezza che ci manca. A questa «forza» (*éros* = *rhóme*: così Platone spiega l'etimologia di *éros* nel *Fedro*) non possiamo sottrarci. Impossibile *resistere* a ciò che l'amore ci impone. Perché non si tratta di un semplice sentimento fra gli altri, né ancor meno di una *passione* che sia circoscritta alla sola sfera delle pulsioni istintuali o dei sensi. Ciò di cui siamo in presenza, è l'esigenza di un *risanamento* che investe nel suo insieme la nostra *phýsis*, alla cui forza non è perciò possibile cercare di opporsi. Non per una scelta, che possa essere modificata, né per assecondare un capriccio, ma per corrispondere a una primaria e insopprimibile esigenza di *completezza*, per *guarire* dalla malattia di essere soltanto un *sýmbolon*, per riconquistare quell'uno che eravamo – per questi inderogabili motivi, ciascuno di noi è sempre alla ricerca dell'altra mezza tessera che lo completa.

Le inclinazioni sessuali sono perciò – tutte – conformi a natura, tutte conseguenti alla nostra condizione di un tempo, tutte dipendenti da quella originaria *phýsis* che nessuno di noi ha scelto, ma che è la matrice delle nostre propensioni attuali. L'imperativo che tutti ci accomuna è il ripristino di quell'intero che eravamo. La via da seguire, per realizzare questo scopo, è quella di ritrovare, sospinti dalla forza dell'amore, l'altra metà che combacia con la parte che ciascuno di noi è attualmente. Non dipende dalla nostra

discrezionalità, né da una ipotetica libera scelta, a quale sesso ci indirizziamo per riformare l'unità originaria. Il percorso è già segnato, ed è costituito dalla nostra «antica natura», da ciò che eravamo, prima che sopravvenisse il «taglio». Ogni comportamento sessuale - il maschio che cerca il maschio, la femmina che cerca la femmina, il maschio e la femmina che cercano l'altro sesso - è dunque pienamente *naturale*, perché sempre si tratta di far combaciare le due parti della tessera. Il desiderio che caratterizza ogni essere umano è efficacemente rappresentato nelle parole di Aristofane: «diventare l'uno con l'altro una medesima cosa, in modo da non lasciarsi mai né notte né giorno» (*ibid.*, 192 d).

Nella prospettiva che si è appena descritta, l'amore è il sintomo di una condizione umana intrinsecamente carente, la testimonianza di una costitutiva incompletezza, la dimostrazione - letteralmente impressa nella carne - della non autosufficienza dei singoli, o più esattamente del fatto che ciascuno di noi non è uno, ma soltanto la metà di un intero. La relazione con l'altro non coincide dunque con una scelta puramente facoltativa, alla quale sia concepibile sottrarsi conservando in ogni caso la propria identità. Al contrario, poiché non si dà alcun io che possa dirsi compiuto, al di fuori del rapporto con l'altra parte originariamente costitutiva dell'intero, la relazione con l'altro non si configura come un parziale annullamento del sé nell'altro da sé, bensì come conseguenza necessaria e imprescindibile del riconoscimento che propriamente solo nella connessione con ciò che è apparentemente altro da sé, il sé può costituirsi.

Il «movimento» insito nel rapporto erotico non implica affatto l'uscita dalla propria identità, in direzione dell'alterità, ma è al contrario un processo che conduce fuori dall'alterità di un sé soltanto dimidiato, verso la riconquista della identità perduta. Nella dialettica di apparenza e realtà, restare immobili nella propria attuale natura, significa non

conservare, ma perdere la propria vera identità, tanto quanto la ricerca dell'altro obbedisce all'esigenza di restaurare, e dunque di conservare, la propria identità perduta. L'identità individuale («individuo» vuol dire indivisibile) non si afferma nella separatezza, ma uscendo da se stessi e cercando di ricongiungersi all'altro.

Naturale non è pertanto ciò che attualmente *siamo*, ma ciò che *possiamo diventare*, ripristinando l'*archáia phýsis*. La natura non è la condizione di partenza, ma una meta a cui tendere, spinti da quella forza «risanatrice» che è data dall'amore. Ciò che si presenta come *télos*, come *fine* verso cui procedere, è in realtà il *principio* (*arché* - l'*archáia phýsis*) da cui tutti proveniamo. «Colpevole» non è cedere all'impulso dell'amore, bensì persistere nella propria indigenza, frutto appunto di una colpa originariamente commessa. Espiazione, «guarigione» dai mali dell'umanità, è al contrario non sottrarsi al compito di ricercare, in quanto *sýmbolon*, l'altro *sýmbolon*, col quale ricomporre l'*hólon* originario. La «salvezza» dalla condizione di mancanza e di malattia, alla quale la tracotanza originaria ha condannato il genere umano, consiste davvero nella capacità di *redenzione*, nel saper *ritornare* a ciò che eravamo, nel ricongiungere il futuro col passato, nel capovolgere la direzione apparente del tempo, vivendo il presente come un continuo passaggio dal futuro al passato, anziché viceversa. La «pienezza dei tempi» coincide, in questa prospettiva, con la pienezza dell'essere: il senso di questa sorta di storia della salvezza, o se non altro del decorso che conduce alla guarigione dal *vulnus* originario, potrebbe dirsi integralmente realizzato quando ogni «parte» riuscisse a ritrovare l'altra «parte» - «rifondendosi con essa».

Si comprende allora, in questo totale ribaltamento di ciò che l'«apparenza» sembrerebbe suggerire, per quale ragione, «deviante», o «contro natura», non sia l'assecondare la propria inclinazione sessuale - verso il proprio stesso sesso

[*hómos*], o verso l'altro [*éteros*] - ma piuttosto il resistervi, o il cercare di modificare ciò verso cui, per natura, siamo orientati. Allo stesso modo, l'attenersi a ciò che l'amore detta non coincide con la follia o l'irrazionalità, ma con l'esercizio della ragione nella sua forma più compiuta, identificandosi conclusivamente con la stessa filosofia. Amare, infine, non vuol dire soccombere alla malattia, bensì tendere a liberarsi da essa, fino a quella condizione di completa «guarigione», in cui definitivamente «due formano uno», con ciò ripristinando ciò che era «prima».

Muovendo dalla visione della bellezza nella molteplicità delle cose sensibili, la ricerca del bello in sé, nel suo indissolubile legame col vero e col virtuoso, è sostenuta dalla forza incoercibile di Eros. Uscire dal limite dell'essere soltanto un *symbolon*, per ritornare a essere «quell'uno che eravamo», finisce così per identificarsi con la navigazione nel «grande mare del bello», sospinti da una incancellabile «nostalgia dell'intero». Si comprende, allora, in che senso si possa dire che il *kalón kaléi*, «il bello chiama». Chiama a compiere un percorso di ascesa che è insieme un viaggio iniziatico, un processo di guarigione, un itinerario di approssimazione alla verità.

6. Sulla funzione della bellezza, non come oggetto di contemplazione privilegiata, ma come stimolo verso un risanamento complessivo, e sulla connessione fra amore e bellezza, Platone insiste anche nel *Fedro*, mediante la trattazione della quarta forma di divina *manía*. Nel vedere la «bellezza di quaggiù», l'anima si ricorda della «vera bellezza», e perciò mette le ali, nello sforzo di levarsi in volo e raggiungere nuovamente quel «luogo sopra il cielo», nel quale si era originariamente verificato il primo contatto con essa. Rispetto a ciò che è scritto nel *Simposio*, qui si segnala soprattutto un aspetto di grande rilievo, riguardante le modalità specifiche di manifestazione della bellezza.

«*Kállos... idéin lamprón*» (250 b) – vedere «la bellezza nel suo splendore»; «*kallous... élamphen*» (250 c), «la bellezza splendeva». Nel *Fedro* non ci si limita a sottolineare con quali modalità la bellezza agisca nella vita dell'uomo, avviandone e sostenendone l'ascesa e la purificazione. Si descrive anche in che modo essa si riveli, in quali forme essa si mostri. Particolarmente significativo, in questa prospettiva, è il verbo impiegato, la cui valenza onomatopeica, ancorché attenuata, si avverte anche in italiano. Il bello *élamphen* – «lampeggia». La comparsa della bellezza alla vista è come il balenare di un lampo. Un evento improvviso, una luce vivissima, un rischiaramento abbagliante. In questo modo la «bellezza brillava tra le cose di lassù», e nello stesso modo l'abbiamo colta «con la più vivida delle nostre sensazioni, in quanto risplende nel modo più vivido» (250 d).

L'intero brano del *Fedro* dedicato alla manifestazione della bellezza è costruito sull'accentuata valorizzazione di termini e metafore che rinviano al lessico del vedere, e dunque anche all'universo semantico del conoscere, vista l'equivalenza fra i due verbi nella cultura greca arcaica e classica. La bellezza è qualcosa che si offre alla «vista», e quindi è oggetto della conoscenza, ma in entrambi i casi essa compare non come un fenomeno fra gli altri, ma come qualcosa che si caratterizza come un evento straordinario, come un'improvvisa irruzione della luce, a squarciare l'oscurità preesistente. La bellezza lampeggia. Si fa strada nelle tenebre, colpisce lo sguardo, si impone in maniera irresistibile.

Anche qui, d'altra parte, si coglie subito una differenza di fondo fra coloro che non sono iniziati, ovvero sono corrotti, e quanti invece hanno di recente compiuto l'esperienza dell'iniziazione. Mentre i primi non possono rapidamente elevarsi da questo mondo a «contemplare la bellezza in sé di lassù» e perciò si arrendono come bestie al piacere, abbandonandosi a ogni eccesso senza timore né vergogna, coloro che invece hanno goduto di una lunga contemplazione,

quando scorgono un volto di apparenza divina, o una qualche forma corporea che ben riproduca la bellezza, «rimirando questa bellezza la venerano come divina» (*ibid.*, 250 e-251 a). Per costoro, colui che possiede la bellezza è l'unico medico capace di guarire i più grandi travagli. Il suo nome, per i mortali è Eros, mentre per i numi immortali esso si chiama Pteros, perché induce le ali a crescere. (*ibid.*, 252 a-b).

Ma per approfondire ulteriormente questo passaggio del *Fedro*, e in particolare le implicazioni connesse al verbo impiegato da Platone, è necessario riferirsi a un altro testo, pressoché unanimemente interpretato alla stregua di una pur concisa autobiografia intellettuale da parte del filosofo. Nella *Lettera VII*, infatti, per illustrare quale sia la natura della scienza da lui indagata, e in che modo essa si esprima, Platone si giova di una metafora – la scintilla che scaturisce dal fuoco – che ricalca l'immagine dello splendore della bellezza celeste descritta nel *Fedro*. Ebbene, la descrizione di questo processo è accompagnata da una sottolineatura molto significativa, relativa alla dimensione temporale in cui si situa l'evento. La scintilla che balza fuori dal fuoco – e così anche il bello che «lampeggia» – compaiono *exáiphnes*, «improvvisamente». Come «la scienza che nasce all'improvviso nell'anima dopo un lungo rapporto e una convivenza assidua con l'argomento» (*Lettera VII*, 341 c-d), allo stesso modo la bellezza lampeggia *exáiphnes*, all'improvviso.

Già in Pindaro, alludendo alla «grazia» che è propria della *cháris*, il termine *exáiphnes* è usato per indicarne le modalità di – *improvvisa* – manifestazione. Nell'intreccio fra i passi citati del *Fedro* e della *Lettera VII* si conferma questa caratteristica come modalità specifica di «apparizione». Come «luce che all'improvviso lampeggia» – così si manifesta la bellezza. Essa «abita» altrove, in quel luogo-non luogo denominato *yperouranós* (poiché i «luoghi» sono solo *ghé* e *ouranós*, terra e cielo, ciò che si situa *yper*, «al di là», non

coincide con alcuna collocazione spaziale definita). L'evento della sua comparsa non può essere previsto. Esso avviene *exáiphnes* - all'improvviso. Come il balenare abbagliante della luce: solo così è possibile rappresentare l'epifania del bello e la genesi di quello straordinario *máthema* che è la filosofia.

7. In origine, all'incirca da Omero e Esiodo fino a Platone, il termine *kósmos* vuol dire essenzialmente due cose. Anzitutto, significa «ordine». Così, ad esempio, nell'*Iliade* si trova l'espressione *eu katá kósmon*, che vuol dire «in buon ordine», «secondo un buon ordine». Correlativamente, sempre nei poemi omerici, si può leggere la frase «*ou kósmos*», che significa letteralmente «non ordine», e insomma «disordine». Da notare che con questo significato, vale a dire come ordine, misura, disciplina, esso ricorre anche nei tragici e, come si vedrà, nello stesso Platone.

In secondo luogo, nell'età arcaica *kósmos* sta a indicare l'ornamento - soprattutto l'ornamento femminile, ma anche (si pensi a Esiodo) l'ornamento riferito a un cavallo o alla casa. Il termine moderno «cosmetico» deriva in tutta evidenza da questo secondo significato originario, in quanto si riferisce a ciò che può «ornare» il volto di una donna, o che comunque corrisponde a una funzione di abbellimento.

Viceversa, ciò che poi si sarebbe chiamato «universo», con i suoi derivati linguistici, era detto *tó pán* «il tutto», o anche *tó hólon*, vale a dire «l'intero». Si può dire, insomma, che almeno fino a Pitagora - e probabilmente anche oltre, precisamente fino a Platone - per indicare l'universo si usava l'espressione «la totalità», «l'intero», sottintendendo «delle cose che sono», che esistono, che si vedono.

Fino a Platone, si diceva. Vi è, infatti, un passaggio storico e concettuale fondamentale, che troviamo documentato in almeno tre dialoghi del filosofo, ma che probabilmente risale a qualche decennio prima. Il passo più significativo è

contenuto nel *Gorgia*, nel quale leggiamo testualmente: «Gli uomini sapienti dicono che cielo e terra, dei e uomini, sono tenuti insieme in un tutto [*hólon*] mediante la comunanza, l'amicizia, l'ordine, la saggezza e la giustizia, e per questa ragione questo tutto noi chiamiamo «ordine» [*kósmos*] anziché «disordine» [*akosmía*] o dissolutezza [*akolasía*]» (507 e-508 a).

Commentando questo brano, si può anzitutto osservare che cielo e terra, dei e uomini, per i greci rappresentano la totalità delle cose che sono, il tutto. Tanto è vero che quando Platone deve indicare un luogo che non è un luogo, che non appartiene a quello che noi chiamiamo universo, il luogo nel quale si trovano le idee, lo chiama *ýper ouranós*, «al di là» o «oltre il cielo», che vuol dire che non è un luogo nel senso fisico del termine.

Ebbene, tutto ciò che è, per effetto di qualità morali, più che di leggi pertinenti alla *phýsis*, quali sono soprattutto la giustizia, l'amicizia, e la saggezza, si tiene insieme, sta insieme, non si disperde, e perciò possiamo dire che tutto ciò forma un *kósmos*, vale a dire un ordine – un ordine che è insieme anche un ornamento, che assomma in sé alcuni tratti etici (in primo luogo la giustizia), ma anche talune caratteristiche che potremmo definire estetiche. Il tutto, l'intero delle cose che sono, nel momento in cui su di esso agisca la giustizia, assume la forma del *kósmos* – di un *bell'ordine*. Senza discostarsi eccessivamente dall'esplicitazione della radice etimologica del termine, si può dunque affermare che affinché si dia un *kósmos* non basta affatto riferirsi alla totalità di ciò che è. È necessario che questo tutto sia organizzato in maniera tale da potere essere interpretato come qualcosa che è governato da qualità morali. Solo così esso sarà un *kósmos* – vale a dire qualcosa in cui si assommano *ordine e bellezza*.

Nel passaggio del *Gorgia* che si è precedentemente citato, si realizza una vera e propria svolta platonica, la cui

importanza può essere meglio apprezzata se si tengono presente le seguenti considerazioni. Il «tutto» - *tó pán*, appunto - intanto può essere detto *kósmos*, in quanto si concepisca che fra le cose che compongono la totalità esistano legami di amicizia, giustizia e saggezza. Tutto ciò implica che il principio di costituzione del «bell'ordine» non è una legge fisica, ma un principio di ordine etico. D'altra parte, la commistione fra categorie etiche e leggi fisiche - o, più esattamente, l'impiego di principi anteriori a tali distinzioni, così come lo stesso concetto di *phýsis* è anteriore alla distinzione fra «mente» e «natura», o fra «spirituale» e «materiale» , in quanto include entrambi e altri aspetti ancora - si ritrova anche nel celebre frammento B1 di Anassimandro, nel quale appunto l'eterna vicenda della nascita e della dissoluzione di tutte le cose è rappresentato come un processo di «rendersi vicendevolmente giustizia dell'ingiustizia».

Di qui scaturisce un'implicazione di grande rilievo: sotto il profilo storico, ma anche dal punto di vista concettuale, il problema dell'origine dell'universo può essere posto solo nel momento in cui si concepisca il tutto come qualcosa che sia governato da una sorta di legalità, o che sia comunque riconducibile a una forma di razionalità, e insieme di bellezza. In altre parole, non è possibile parlare di «origine», se non in riferimento a un «cosmo», vale a dire non già semplicemente a una totalità indistinta, quanto piuttosto a una totalità «ordinata», e dunque *bella*, quale è quella che è compendiata nel termine greco *kósmos*.

Non meno importanti sono le conseguenze della prospettiva ora descritta per quanto riguarda quelle che possono essere chiamate le «arti verbali», nelle quali, come riferisce lo stesso Omero, il concetto di *kósmos* si collega all'armonia e alla coerenza. Di un cantore si può dire che esegua un canto secondo i canoni della bellezza se procede *katá kósmon*, secondo un bell'ordine, riproponendo cioè in

una coerente struttura verbale la successione reale degli eventi. Nella lirica arcaica il testo poetico viene inteso come un *kósmos epéon*, cioè un bell'ordine di parole.

8. È dunque con Platone che prende forma compiuta quella concezione del bello che resterà dominante in tutta la tradizione culturale dell'Occidente. Da un lato, infatti, viene riconfermata la connessione arcaica fra *kalón* e *agathón*, fra «bello» e «buono», espressa nella formula tradizionale della *kalokagathía*. Ma, dall'altra parte, dagli scritti del filosofo emerge un'accezione della bellezza ancora più comprensiva, ben oltre l'orizzonte circoscritto della degustazione meramente sensibile. In particolare, si evidenzia il legame intrinseco che connette il «bello» al «vero», al punto da far coincidere la filosofia come ricerca della verità con il percorso di ascesa verso la bellezza in sé.

La manifestazione del bello sul piano sensibile – nella molteplicità delle cose belle o dei volti belli – si costituisce dunque come indizio e «richiamo» (*kalós kaléi*) a intraprendere un percorso che è insieme un viaggio iniziatico, un itinerario «terapeutico», un processo di graduale approssimazione alla verità. Si conferma anche per questa via ciò che, seguendo altri sentieri di analisi, si dovrebbe sottolineare con forza, vale a dire l'anteriorità concettuale, e dunque anche l'irriducibilità, dell'approccio platonico, rispetto alle distinzioni introdotte dal pensiero moderno.

Per dirla in termini più espliciti, così come è palesemente abusivo parlare di una «teoria della conoscenza», o di una «concezione politica», in Platone (per la semplicissima, quanto fondamentale, ragione della totale estraneità di queste categorizzazioni concettuali, che emergeranno due millenni più tardi, rispetto alle modalità della ricerca teorica platonica), allo stesso modo sarebbe del tutto fuorviante individuare nei *Dialoghi* una teoria estetica,

«disciplinariamente» distinta dalla riflessione riguardante il bene, il vero, il giusto, il sano. Al contrario, la peculiarità della trattazione platonica va colta proprio nella dimostrazione di un'originaria indissolubilità di termini e concetti, tale per cui la riflessione sul bello è in se stessa anche *epistéme*, e dunque ricerca della verità, movimento di purificazione spirituale, guarigione dei mali che affliggono l'anima. Il bello è il modo attraverso cui si manifesta una forma, quella che Platone chiama *éidos*, e dunque la «cosa vista» (con lo sguardo in tutte le sue diverse accezioni, prima fra tutte quella del *noús*, e cioè dell'intelletto), che si identifica in quanto tale con la realtà «vera», di cui le molte cose sensibili sono «apparenze» fenomeniche.

Conferma, e insieme ulteriore specificazione, di questa accezione pregnante del bello è ciò che il filosofo scrive, relativamente alle modalità con le quali esso si manifesta. Quel «lampeggiare all'improvviso», e lo stesso paragone con l'inatteso balenare della luce, lasciano chiaramente intendere fino a che punto tendano a coincidere l'inesauribile ricerca della bellezza con l'inconcludibile travaglio della filosofia. In Platone, insomma, non solo, come già nella cultura greca arcaica, *kalón* è tutt'uno con *agathón*, ma esso è anche indissolubile rispetto a ciò che è *alethés*.

D'altra parte, il rilevamento della molteplicità di determinazioni e significati condensati nell'accezione platonica del bello porta con sé un'implicazione di grande importanza, fin qui soltanto accennata. L'apparire del bello, sul piano dell'esperienza di ciascuno di noi, implica di necessità il rinvio una dimensione che oltrepassa il livello empirico, impone il riferimento ad un «bello in sé», del quale è possibile cogliere solo il riflesso, disperso nella pluralità delle cose belle attingibili mediante i sensi. Cogliere la bellezza vuol dire insieme inevitabilmente cogliere anche la sua ulteriorità, rispetto a ciò che può essere concretamente esperito. In quanto *rimanda* a un bello in sé, il bello sensibile

testimonia un'eccedenza, segna uno scarto, che non può essere in alcun modo rimediato. Ciò che *lampeggia*, non ha la forma di una manifestazione compiuta e irreversibile, ma piuttosto si configura come balenare di un orizzonte che resta in larga misura solo «intravisto», al quale non è tuttavia possibile accedere definitivamente. L'apparire del bello è - insieme - la rivelazione di un limite che resta insuperabile.

3. La bellezza del tragico

1. «Trattiamo dunque della poetica in sé e delle sue forme, quale potenzialità ciascuna possegga e come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta [*kalós*]» (*Poetica*, 47 a). Nell'opera che per oltre due millenni (non importa se a torto o a ragione) è stata considerata il primo e più importante trattato di estetica, il termine *kalós* compare per indicare i requisiti necessari affinché la *póiesis* «riesca bene», possa dirsi «ben costituita». Il trattato aristotelico sull'«arte poetica» si apre dunque non evocando la nozione di «bello» – come ci si sarebbe potuti aspettare – ma piuttosto ribadendo l'accezione non «estetica» del termine *kalós*, che anche in questo contesto è introdotto per indicare non la bellezza in astratto, ma qualcosa che «funziona bene», che risulta «ben fatto».

Nel prosieguo della trattazione, il filosofo cercherà quindi di stabilire a quali principi e regole debba ispirarsi la poesia, non per poter essere giudicata adeguata a una forma ideale, ma per poter apparire corrispondente a un disegno razionalmente definito. Come si vedrà più ampiamente in seguito, Aristotele pone così le premesse per disimpegnare la poesia – intesa come espressione particolare e più compiuta di quell'attitudine più generale chiamata *mímesis* – da ogni riferimento alla contemplazione di forme privilegiate. Scopo delle diverse specificazioni della *póiesis*, infatti, dovrà essere quello di suscitare quel tipo particolare di «piacere» [*edoné*] che è loro proprio. Nel caso della tragedia, vale a dire di quella forma di *póiesis* alla quale è dedicato quasi per intero il trattato aristotelico, il piacere è connesso con *éleos* e *phóbos*, «pietà» e «terrore». Davvero *kalós*, ben fatta, sarà quella tragedia – come ad esempio l'*Edipo re* di Sofocle, più volte indicata come esempio positivo di *póiesis* – che saprà indurre nello spettatore un brivido di paura e una forte risonanza di compassione.

L'elemento di gran lunga più importante della tragedia, secondo Aristotele, è il *mýthos*, vale a dire ciò che potremmo tradurre col termine «racconto». È vero, infatti, che elementi della tragedia sono anche lo «spettacolo» [*ópsis*] e la musica (e inoltre, il linguaggio, i caratteri e il pensiero), ma il *mýthos* è talmente preponderante rispetto agli altri, che si può giungere ad affermare che la «potenzialità» [*dýnamis*] della tragedia resta intatta, anche «in assenza di scena e di attori». Spinta all'estremo (ma è lo stesso Aristotele a raggiungere tale limite), questa affermazione implica che anche senza il «vedere», anche senza l'*ópsis*, pur in mancanza dello «spettacolo», ma solo «leggendo» il *mýthos*, esso riesca a indurre il «piacere» che è specifico della tragedia, vale a dire il terrore e la pietà.

La forte valorizzazione del *racconto*, come elemento decisivo e caratterizzante di quella forma di *póiesis* che è la tragedia, connesso alla più volte ribadita svalutazione di tutto ciò che è connesso alla «vista» (e anche all'«udito», visto lo scarso apprezzamento del ruolo della musica), consentono di mettere a fuoco un aspetto essenziale del ragionamento aristotelico. È il *mýthos*, e più in particolare il modo con cui esso è costruito, ciò che conferisce a una opera poetica - a una concretizzazione di quella forma del fare che è la *póiesis* - la capacità di suscitare il coinvolgimento emotivo liberatorio negli spettatori (o negli ascoltatori). Ad essere fonte di *páthos* non sono, dunque, elementi puramente sussidiari, e comunque estrinseci rispetto alla composizione del racconto, quali sono appunto quelli che colpiscono i *sensi* della vista e dell'udito, ma piuttosto un aspetto *strutturale*, pertinente alla *razionalità* dell'impianto narrativo, riguardante le modalità concrete con le quali i *fatti* descritti sono connessi l'uno con l'altro in una *trama* ben organizzata.

D'altra parte, l'enfasi su criteri capaci di evidenziare l'intelligibilità intrinseca della struttura narrativa, a scapito di requisiti connessi con l'ambito della sensibilità, discende

conseguenzialmente, almeno in Aristotele, da ciò che egli sostiene in generale riguardo alla *póiesis*. Occorre ricordare, infatti, che la superiorità attribuita alla poesia, rispetto alla storia, è motivata col fatto che la prima «dice gli universali», mentre la storia si limita ai particolari. *Philosophóteron*, dunque, «più filosofica» è la poesia (oltre che *spoudaióteron*, e cioè più «seria»), in quanto essa si riferisce a ciò che è «verosimile» [*eikós*], e che perciò intrattiene una relazione con l'universale nella forma della probabilità, mentre la storia si occupa soltanto di cose effettivamente accadute, in quanto tali inevitabilmente particolari (*ibid.*, 51 a, 35-51 b, 8).

2. Da quanto si è detto discende, allora, l'importanza di addentrarsi più approfonditamente nell'analisi che il filosofo conduce della struttura del *mýthos* che è - come egli afferma - «principio e quasi anima» (*ibid.*, 50 a, 38-39) della tragedia. Numerosi, e tutti molto significativi, sono i requisiti che il racconto deve possedere, affinché esso possa essere definito «ben costituito» [*kalós*]. È necessario, anzitutto, che il racconto non cominci da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finisca, ma che esso abbia un'estensione tale, da potere essere abbracciato nel suo insieme con la mente, e che inoltre esso abbia una lunghezza idonea a consentire che si realizzi il cambiamento di fortuna del protagonista: dalla cattiva alla buona sorte, o (nel caso della tragedia) dalla buona alla cattiva sorte.

Nelle argomentazioni relative a quale debba essere la giusta estensione del racconto posto alla base della tragedia ritorna - in una accezione diversa, ma non contraddittoria, rispetto alla precedente - il riferimento alla nozione di *kalós*. Osservando che in ogni cosa composta di parti, si tratti di cosa animata o meno, è essenziale non solo che esse siano disposte in ordine, ma anche che corrispondano a una grandezza non casuale, Aristotele afferma infatti che «ciò che

è bello [*kalón*] sia tale in grandezza e in disposizione» (*ibid.*, 50 b, 30-35). Per corroborare il suo assunto, il filosofo istituisce un paragone che dovrebbe servire a rendere ancora più chiaro il suo punto di vista.

Un bell'animale - egli afferma - non può essere estremamente piccolo (perché in questo caso la visione resterebbe confusa), né estremamente grande, come accadrebbe nel caso di un animale di diecimila stadi, perché non se ne potrebbe avere una visione simultanea. Ne consegue che come per i corpi la grandezza deve essere tale da renderli «abbracciabili con uno sguardo», qualcosa di simile vale anche per i racconti, i quali devono essere abbracciabili con la memoria. Anche qui, insomma, la «bellezza» tende a coincidere con una buona e ordinata disposizione degli elementi costituenti, con una connotazione assimilabile a caratteristiche etiche, quali la medietà fra gli estremi, più che come adeguazione a una forma privilegiata in se stessa.

Come risulta anche dal libro I del *De partibus animalium*, la presenza del bello nella natura costituisce insomma una prova della struttura finalistica dei processi di formazione dell'essere vivente. In questo senso, il bello non è semplicemente in relazione con il fine, ma più precisamente con quella spiegazione dei fenomeni naturali che procede dal *télos*, inteso sia quale termine del processo organico di formazione del vivente, sia quale espressione dinamica della forma [*éidos*] che una determinata sostanza realizza in tale processo. In altre parole, *to kalón* è la manifestazione stessa della struttura vivente costituita dalla connessione di *éidos* e *télos*, nei suoi caratteri di ordine, regolarità, conformità alla natura.

Quale espressione di un modo di essere interno al vivente, il bello si manifesta visibilmente attraverso l'ordine spaziale delle parti corporee e degli organi. Infatti, a seconda del fine che è loro proprio, secondo Aristotele, i diversi organi

trovano una diversa collocazione nel corpo. Il che significa che al fine di svolgere in modo compiuto, perfetto, regolare, e dunque bello, la funzione che è loro propria, i vari organi assumono una preziosa disposizione spaziale, la quale consiste in ordine e bellezza.

Per ritornare ora ai requisiti di un racconto *kalós*, occorre, in secondo luogo, che i «fatti» descritti siano fra loro connessi mediante relazioni di verosimiglianza o di necessità, al punto da poter affermare che è preferibile «un impossibile verosimile, piuttosto che un possibile che sia inverosimile» (60 a, 26-27). Se, infatti, fra i «casi», di cui è costituita la trama, non sussiste un legame di verosimiglianza, ovvero quando i casi stessi non scaturiscano l'uno dall'altro in maniera necessaria, è inevitabile che lo spettatore resti «freddo», insensibile e *a-pathico*, rispetto alla vicenda. Non basta, quindi, che fra i diversi fatti si dia una successione cronologica, perché anzi essa può essere perfino rovesciata, come insegna ancora una volta l'*Edipo re*, a condizione tuttavia che resti evidente che essi *conseguono* l'uno dall'altro, in maniera verosimile o necessaria.

L'esempio addotto da Aristotele, apparentemente stravagante, è quello che si rifà a una tragedia perduta, nella quale il protagonista, responsabile dell'omicidio del re Miti, viene a sua volta ucciso dalla statua del sovrano che gli rovina addosso. Ma, in tema di racconti che dovrebbero apparire scarsamente credibili, e che invece risultano plausibili ed emotivamente coinvolgenti, basterebbe pensare al mito di Don Giovanni (che, fra l'altro, discende direttamente proprio dall'episodio tragico assunto a modello da Aristotele), nel quale quelle che potrebbero sembrare incongruenze, sono in realtà superate da una concatenazione dei fatti talmente verosimile, da cancellare ogni possibile refrattarietà emotiva nello spettatore. Il quale (come ebbe invidiosamente a lamentarsi Carlo Goldoni), proprio per la «buona costituzione» del racconto, e per la verosimile o

necessaria consequenzialità degli eventi, finisce per prendere per buone quelle che dovrebbero apparire come inaccettabili improprietà, come «una statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi». Anche a questo proposito, vi sarebbe la possibilità di citare una dovizie di altri esempi, desunti da opere drammaturgiche o letterarie, nelle quali la connessione *verosimile* o *necessaria* fra i fatti descritti, per quanto essi possano essere «fantastici», consegue un effetto che resta viceversa precluso a racconti dal contenuto «realistico», i quali siano tuttavia mal costruiti, proprio sotto il profilo delle modalità di connessione fra i casi narrati.

3. A proposito del modo in cui è costruita la «consecuzione dei fatti» [*sýstasis ton pragμάτων*], ancora Aristotele sottolinea che non è sufficiente che il passaggio fra gli antecedenti e i conseguenti avvenga in modo verosimile, poiché è anche necessario che esso intervenga *contro le aspettative*. Da un lato, dunque, gli avvenimenti devono succedersi l'uno dall'altro in una maniera che non sembri inverosimile, ma nello stesso tempo ciò che sopravviene deve risultare imprevisto, *pará ten dóxan*, in contrasto con l'attesa. Soltanto in questo modo, infatti, si potrà conseguire l'effetto di suscitare lo stupore nello spettatore, il quale invece, ove fosse posto di fronte a eventi prevedibili, resterebbe «freddo» e distaccato.

Se si vuole che i fatti descritti inducano pietà e terrore, occorre dunque che si verifichi un fenomeno difficile, se non impossibile, da immaginare, vale a dire che *dal necessario scaturisca l'imprevisto*. Nel succedersi di casi legati fra loro da relazioni di verosimiglianza, deve insomma accadere qualcosa che - senza violare il nesso necessario - sia in contrasto con ciò che ci si aspetterebbe. Solo così, sarà più facile che emerga il *thaumastón*, il «meraviglioso», ciò che

può destare lo stupore dello spettatore.

Il riferimento alla specifica emozione suscitata dalla struttura di un racconto «ben costituito» conferma ulteriormente quanto già lo Stagirita aveva affermato a proposito della poesia, e cioè che essa è «cosa più filosofica» e «più seria», rispetto alla storia. Infatti, tanto Platone, quanto lo stesso Aristotele, affermano che l'origine del filosofare va individuata appunto in quella esperienza originaria, da entrambi espressa col verbo *tháumazein*. Dove il *tháuma* deve essere inteso non soltanto - e riduttivamente - con la «meraviglia», ma come quello stato d'animo complesso nel quale convergono la disposizione intellettuale dello «stupore» e quella più emotiva dello «sgomento». Insomma, una tragedia potrà dirsi *kalós* se sarà costruita in modo tale da non lasciare *apathicó* lo spettatore (e neppure il semplice lettore del *mýthos*), ma al contrario saprà indurre quello specifico *páthos* che ritroviamo anche a fondamento del filosofare, e cioè il *tháuma*.

Ci avviciniamo, in questo modo, a quello che può essere motivatamente considerato il nucleo teorico più originale e importante della trattazione aristotelica, riguardante la forma che deve assumere la «consecuzione dei casi», oggetto della rappresentazione. In ogni racconto, rileva infatti il filosofo, si possono distinguere due parti principali. La prima è quella che egli definisce «trama» [*désis*] o «intreccio» [*ploké*], vale a dire quella parte del racconto in cui - letteralmente - si «annodano» i diversi fatti, rispettando i criteri in precedenza indicati, e dunque secondo verosimiglianza o necessità, e *insieme* contro le aspettative. È questa la parte, tanto per capirsi, nella quale vengono descritte le vicende del protagonista, o dei protagonisti, della storia, attraverso una successione di casi legati da rapporti di verosimiglianza o di necessità. C'è poi la seconda parte, quella dello «scioglimento» [*lýsis*], nella quale i «nodi» intrecciati in precedenza vengono sciolti, e il racconto giunge

quindi alla conclusione. È quella in cui, insomma, si vede «come vanno a finire» le vicende dei personaggi rappresentati, vale a dire in quale modo si «scioglie» l'intreccio degli avvenimenti precedentemente descritti.

Nella «buona costituzione» di un *mýthos*, è questo l'aspetto più delicato e difficile. «Molti, però, dopo aver bene intrecciato [*pléxantes eu*]

 - sottolinea infatti Aristotele - «sciogliono male [*lýsin kakós*], mentre bisogna saper accordare le due cose» (*ibid.*, 56 a, 8-11). Ciò significa che lo scioglimento non può essere casuale, né può essere realizzato mediante un «in-verosimile» intervento dall'esterno, rispetto ai casi fino a quel momento descritti (come avverrebbe abusando dell'artificio del *deus ex machina*), ma deve piuttosto corrispondere a una *forma ben determinata*, in quanto tale chiaramente riconoscibile. Diversamente, tutta l'impalcatura del racconto in precedenza costruita finirebbe per crollare, annullando ogni possibilità di coinvolgimento dello spettatore.

Ebbene, la forma generale dello scioglimento coincide col concetto di *metabolé*, vale a dire con un «cambiamento», che si presenta nei termini di un *mutamento radicale*. Si può dire di trovarsi in presenza di una *metabolé*, quando ciò a cui si assiste non sia soltanto un cambiamento, ma appaia piuttosto come un *rovesciamento*, ovvero ancora più esattamente come una vera e propria *trans-formazione*. Deve trattarsi, dunque, di una nuova *forma*, diversa e irriducibile rispetto a quella precedente, e tuttavia da essa conseguente in modo verosimile o necessario.

Per mettere più adeguatamente a fuoco la nozione di *metabolé*, può essere utile ricordare che, mentre il termine apparentemente sinonimo di *metánoia* (usato abitualmente per indicare la *conversione* religiosa) sta ad indicare un mutamento [*metá-*] che interviene nel proprio modo di pensare [*noéin*], e dunque segnala un mutamento che è insieme «soggettivo» e «debole», *metabolé* si riferisce invece

a un rivolgimento oggettivo, a radicali fenomeni di cambiamento riguardanti non la propria «opinione», ma la «realtà» in se stessa. In questa accezione, ritroviamo ad esempio il termine nel grandioso mito cosmogonico descritto nel *Politico* di Platone, dove il processo di inversione nel moto degli astri e nella generazione biologica viene descritto appunto come una *meghíste metabolé*, come una gigantesca rivoluzione che ha capovolto il corso naturale degli eventi (269 d-274 e).

4. Come si è visto, se si vuole realizzare uno scioglimento dell'intreccio, capace di suscitare pietà e terrore, realizzando il piacere che è proprio della tragedia, occorre che esso si presenti con i caratteri della *metabolé*. Più esattamente, è necessario che i fatti riguardanti il protagonista del racconto siano intrecciati in maniera tale che, sempre rispettando il rapporto di verosimiglianza, egli sia colto nel passaggio da una condizione di felicità a una condizione di infelicità. Il *capovolgimento* deve riguardare, insomma, la sorte del protagonista, ed è quindi un cambiamento oggettivo, «visibile» e direttamente constatabile, come tale non riducibile a un semplice e interiore «mutamento di opinione».

Ma non basta. Per conferire la necessaria precisione a questo discorso, Aristotele indica anche quali debbono essere le forme specifiche, attraverso le quali può realizzarsi la *metabolé*, distinguendo il «colpo di scena» o «rovesciamento» [*peripéteia*] dal «riconoscimento» o «agnizione» [*anagnórisis*]. A queste due forme egli aggiunge anche una terza - il *páthos* - le cui caratteristiche non vengono tuttavia ulteriormente chiarite.

Buon *poietés*, «produttore di storie» *kalós*, sarà colui che saprà costruire una trama, intrecciando fatti che conseguono l'uno dall'altro in maniera verosimile o necessaria, e che intervengano contro le aspettative, in modo tale che si giunga a uno scioglimento dell'intreccio attraverso un colpo

di scena oppure un riconoscimento, oppure mediante entrambe queste forme di *metabolé*. Difatti, quando lo spettatore assiste a un brusco e inatteso cambiamento di fortuna del protagonista, a seguito di qualcosa che d'improvviso gli «piomba addosso» (secondo il significato etimologico di *perí-peteia*), ovvero di un altrettanto imprevisto «passaggio dalla non conoscenza alla conoscenza» (che è poi il significato letterale di *ana-ghnōrīsis*), egli è scosso da un fremito di terrore e da un senso di pietà. La svolta nella concatenazione dei fatti, è ciò che induce il piacere proprio del *mýthos*, a condizione che essa non sia il risultato di interventi dall'esterno, o del caso, ma scaturisca piuttosto da una consecuzione verosimile di avvenimenti, attraverso un mutamento inatteso, una vera e propria *transizione di stato*.

L'esempio addotto da Aristotele, per alludere a uno scioglimento corrispondente ai criteri appena indicati, è quello tratto dall'*Edipo re*, relativo all'arrivo dell'*ánghelos* proveniente da Corinto. Al culmine dell'indagine investigativa, condotta in prima persona da Edipo (con la virtuosistica identificazione nella stessa persona del *detective* e dell'assassino), quando già si profila un possibile scioglimento lieto della vicenda, si situa un vero e proprio «colpo di scena», qualcosa che – letteralmente – «piomba addosso» d'improvviso, e che produce un brusco e inatteso cambiamento di fortuna del protagonista. Dopo questa *svolta*, si avvia una *lýsis* che rapidamente conduce a un esito luttuoso la vicenda, con immancabile coinvolgimento *patetico* da parte del pubblico. Il tutto, combinando insieme con grande maestria *verosimiglianza* e *imprevedibilità*, e soprattutto attraverso una descrizione estremamente accurata di ciò che produce la *metabolé*.

Compiuta quella *svolta*, la fortuna del protagonista muta radicalmente, anzi si rovescia, nel passaggio dalla buona alla cattiva sorte. La *transizione di stato* non compare come

effetto del caso o di inspiegabili interventi dall'«esterno» dell'intreccio, ma è la conseguenza verosimile, e al tempo stesso inattesa, di una consecuzione di fatti coerentemente annodati, e poi appropriatamente sciolti.

Ma la «guida» aristotelica potrebbe servire anche per altre, e più puntuali, osservazioni. Come quando si censura l'esibizione sulla scena di cadaveri o altre atrocità, che vanno invece rigorosamente tenute *al di fuori della scena*, e non mostrate allo scopo di suscitare raccapriccio. O quando si distingue con molta nettezza fra ciò che è *phoberón*, e cioè capace di destare terrore per il modo in cui sono annodati i casi descritti, e il *teratódes*, che è invece il «mostruoso», come tale del tutto inadatto a suscitare il piacere tragico, poiché anzi inibisce il processo dell'immedesimazione. O, ancora, quando si sottolinea che è opportuno che il mutamento di fortuna riguardi un personaggio che in qualche modo possa assomigliarci, poiché la rappresentazione delle disgrazie toccate a chi sia estremamente malvagio non è adatta a suscitare né pietà né terrore, mentre ove a subire i colpi della sorta avversa dovesse essere un individuo dabbene e del tutto innocente, tutto ciò risulterebbe «ripugnante» [*miarón*], anziché *phoberón*. O, infine, quando si afferma che ciò che rende simili o dissimili due tragedie non è né lo spettacolo, né la musica, ma il racconto che ne è alla base e, del racconto, le modalità particolari con le quali avviene lo scioglimento dell'intreccio.

Si tratti di precetti, di «consigli al poeta tragico», o più semplicemente (e più verosimilmente) di un'analisi della struttura formale del racconto, volta a evidenziarne le regole di costituzione e di funzionamento, resta assodato il fatto che l'approccio aristotelico esibisce una straordinaria valenza ermeneutica, in quanto consente di «smontare» il meccanismo di composizione della «storia», mostrando se e fino a qual punto essa è tale da «funzionare» adeguatamente. Tutto ciò non implica affatto – è bene sottolinearlo – la

formulazione di «giudizi di valore», in base allo schema binario bello/brutto, ma *semplicemente* il tentativo di capire come è costruito il racconto che costituisce la «trama» della tragedia. La «guida» aristotelica, nel modo in cui è stata fin qui delineata, non consente, insomma, di pronunciarsi sulla cosiddetta «qualità estetica» (qualunque cosa si voglia intendere con questa affermazione) di un'opera, e quindi non aiuta certamente nel pronunciare valutazioni di «gusto». Essa è piuttosto finalizzata a far comprendere a quali requisiti debbano corrispondere, e dunque quale struttura abbiano, quei racconti che possano essere detti «ben costituiti».

Come si è visto, *philosophóteron* - «cosa più filosofica» - è il dire del poeta, rispetto ad esempio a quello dello storico, perché mentre la *póiesis*, occupandosi del «verosimile», si riferisce a ciò che è universale [*kathólou*], la storia, trattando di ciò che realmente accaduto, si riferisce invece al particolare. In altre parole, in quanto è «imitazione» [*mímesis*] di quella forma del fare che è la *práxis*, la poesia, in tutte le sue forme diverse, è strettamente connessa con la conoscenza. Difatti, proprio mediante la *mímesis*, l'uomo è in grado di procurarsi le *prótas mathéseis*, vale a dire le prime conoscenze; inoltre, riferendosi sempre all'universale, piuttosto che al particolare, la poesia è in se stessa una «cosa filosofica». Ma non basta. Sottolineando la necessità che i casi costituenti la trama siano fra loro connessi secondo relazioni di verosimiglianza e, insieme, siano tali da sopraggiungere contro le aspettative, nella *Poetica* si precisa che questa connessione di verosimile e imprevisto è essenziale per far sì che il racconto risulti *thaumastón*, e cioè tale da destare la meraviglia.

«È fonte di piacere guardare le immagini [*eikonas*]» - scrive infatti Aristotele - «perché coloro che contemplano le immagini imparano [*manthánein*] e ragionano [*syloghízesthai*] su ogni punto». Il ragionamento del filosofo

si spinge addirittura più in là. In se stesso, l'imparare è qualcosa che procura un grande piacere, non soltanto a coloro, come i filosofi, che specificamente si occupano dell'acquisire conoscenze, ma anche a tutti gli altri, i quali tuttavia possono soltanto in minore misura partecipare al processo della conoscenza.

Ebbene, la *mímesis* offre a tutti, anche a coloro che ne resterebbero altrimenti esclusi, non solo la possibilità di procurarsi le «prime nozioni», ma anche l'opportunità di «imparare» e di «ragionare» proprio attraverso la *contemplazione delle immagini*. In altre parole, guardando le immagini, da un lato si prova piacere, e dall'altro si svolge un'attività che è in tutto e per tutto simile a quella del filosofo. Di qui scaturisce una conseguenza, pressoché ignorata dagli studiosi e dai commentatori, di grandissima importanza, sia per quanto riguarda l'interpretazione del pensiero di Aristotele, sia soprattutto per ciò che attiene più in particolare a quella specifica forma di *mímesis* poetica, che è la tragedia.

È possibile «imparare» e «ragionare» *guardando le immagini*, meglio e più facilmente, di quanto non possa accadere con l'esercizio filosofico tradizionale. Anzi. La *póiesis* è cosa «più filosofica» della storia, proprio perché ci mette in contatto con l'universale. Inoltre, ciò che viene abitualmente considerato il vero «principio» del filosofare, e cioè la meraviglia, può più naturalmente scaturire da quella connessione verosimile-imprevisto, che si è ritrovata quale connotato fondamentale di un racconto «ben costituito». Insomma, non soltanto la *mímesis* non è *altra cosa*, rispetto a quell'«imparare» e «ragionare», in cui consiste la filosofia. Ma essa è in se stessa *philosophóteron*, la «cosa più filosofica», in quanto consente di apprendere le prime conoscenze, sollecita la meraviglia e permette di *manthánein* e *syloghízestai*.

5. Dalle intense e pregnanti pagine della *Poetica* emerge dunque confermato quello che – giunti a questo punto – non può più essere considerato un paradosso. Nella cultura greca antica, fra Omero e Aristotele, il termine *kalós*, è impiegato per indicare qualcosa che poco ha a che vedere con quelle che saranno successivamente definite come qualità «estetiche». Il «bello» non coincide con ciò che «piace» soggettivamente, ma neppure si identifica, come invece abitualmente si crede, con alcuni requisiti oggettivi, come l'armonia, l'equilibrio, la simmetria ecc., tali da consentire l'attribuzione infallibile della «bellezza» a un prodotto artificiale o a una forma di realtà naturale. Bella è una cosa integra, ben fatta, compiuta, capace di «funzionare» bene. Ma, al tempo stesso, e non contraddittoriamente, il bello non è ciò che è *intrinsecamente* tale, non è ciò che corrisponde a una forma che si consideri privilegiata. Ma è piuttosto ciò che rinvia ad altro, o nel senso dell'integrità etica – come accade nel caso dell'endiadi *kalós kái agathós* – ovvero nel senso del richiamo a una eccedenza, anche ove essa resti indeterminata.

E il caso, ad esempio, della tragedia, alla quale Aristotele dedica un'analisi particolarmente dettagliata e approfondita. Potrà dirsi *kalós* non una tragedia che genericamente accontenti i «gusti» del pubblico, o che soddisfi criteri astratti di bellezza, ma piuttosto quel componimento che sia «ben costituito», perché il racconto che ne è alla base – ne è il «principio» e l'«anima» – è costruito rispettando alcune regole dettagliatamente stabilite. La «consecuzione dei casi» dovrà infatti essere congegnata in modo da apparire verosimile o necessaria, ma al contempo ciò che accade dovrà sopraggiungere contro le aspettative.

Allo stesso modo, il passaggio dalla prima alla seconda parte del *mýthos*, dall'«intreccio» al suo «scioglimento», dovrà avvenire secondo alcune modalità specifiche di *metabolé*, quali il rovesciamento e il riconoscimento, intesi

entrambi come specificazioni di una vera e propria transizione di stato. Solo in questo modo, si potrà conseguire il «piacere» che è specifico della tragedia, potranno sprigionarsi «terrore e pietà», ai quali è connessa quella «purificazione» di cui dice il termine *kátharsis*, di trasparente origine nel linguaggio medico.

Si coglie qui un'importante ulteriore precisazione, relativa al significato del termine *kalós*. Non potrà dirsi «bello» quel racconto, e quindi neppure la tragedia di cui esso è alla base, se non sarà in grado di coinvolgere lo spettatore (o il lettore, nel caso in cui appunto ci si riferisca all'ipotesi di una semplice «lettura» del *mýthos*), suscitando in lui forti *pathémata*. La «bellezza» è tale solo se emoziona. Anzi, solo se è capace di attivare quel processo di mutamento, che culminerà con l'«uscita impetuosa» (questo il significato originario di *kátharsis*) delle emozioni. Si potrebbe dire – restando nel raggio concettuale del ragionamento aristotelico – che una tragedia è «bella» solo se «funziona», solo se non lascia indifferenti, ma è piuttosto in grado di far sorgere e alimentare l'emotività e la carica passionale di colui che di essa fruisca.

La verifica che il processo ha conseguito il suo esito viene indicata dal filosofo con un termine evidentemente carico di risonanze filosofiche. Ove, infatti, un racconto sia davvero ben fatto, ciò che nasce in colui che ad esso si accosti è il *thaumastón*, quell'emozione complessa che comprende la dimensione razionale dello stupore e quella emotiva dello sgomento. Già nelle opere dei tragici dell'età classica si è trovata più volte espressa la convinzione che *pathémata-mathémata*, che le «passioni» sono all'origine delle «conoscenze». Questo assunto di ordine generale viene ora specificato, nel senso che – ove la tragedia sia stata realizzata *kalós*, vale a dire ove sia ben fatta – le passioni peculiari della tragedia, la pietà e il terrore, sono in grado di produrre quel *thaumastón*, in cui si riassume l'originario

della filosofia.

Si comprende allora meglio, in questa prospettiva, per quali motivi Aristotele possa affermare che la *póiesis*, la cui forma più compiuta è la tragedia, sia cosa «più filosofica», rispetto alla storia. Perché, sia pure attraverso un processo articolato con modalità diverse, essa ha a che fare con quello stesso *thaumàzein* che genera e alimenta la filosofia propriamente detta. Anche per questa via, risulta infine confermato ciò che in precedenza già si era evidenziato, e cioè che il «bello» è strettamente «imparentato» col vero, e che dunque la trattazione della bellezza non può essere arbitrariamente scissa dal percorso della ricerca della verità.

4. Verso la cara patria Il bello in Plotino

1. «Il bello [*to kalón*] si trova, soprattutto, nell'ambito della vista [*ópsei*]; si trova poi nell'ambito dell'udito, secondo la combinazione delle parole, e così pure si trova nella musica» (*Enneadi* I, 6, 1, 1-3). Col termine *kalón* posto in posizione enfatica, proprio all'inizio del periodo, comincia quella parte dell'opera di Plotino nota fin dall'antichità come trattato *Sul bello*. L'esordio si presenta come una accurata perlustrazione dei molti modi in cui il bello può essere declinato. È vero, infatti, che esso appartiene anzitutto al dominio della vista, ma poi si può dire che si manifesti anche in numerosi altri ambiti. Belle, infatti, sono le armonie sonore e le combinazioni verbali, e belli sono anche i costumi, le attività e le leggi degli uomini, così come belle sono le virtù che adornano l'anima.

La molteplicità delle forme in cui si esprime la bellezza era già stata sottolineata da Platone, anche attraverso la suggestiva metafora del «grande mare del bello» (*Simposio*, 210 d). Ma, oltre che riecheggiare il paradigma platonico, il trattato plotiniano indugia su alcuni aspetti e su talune implicazioni assenti o appena sfiorati nel dialogo riguardante l'eros. Il primo passo nella direzione ora indicata è compiuto già nell'*incipit* del testo. È vero, infatti, che sono i sensi della vista e dell'udito la porta di accesso della bellezza, al punto da poter affermare – come si legge in Platone – che «il bello è ciò che diletta per mezzo della vista e dell'udito» (*Ippia Maggiore*, 297 e). Ma è altresì vero, d'altra parte, che la manifestazione sensibile della bellezza non ne esaurisce tutte le potenzialità espressive e non coglie soprattutto il significato che questo termine ha quando venga impiegato in relazione alle leggi e alle occupazioni, alle scienze e alla virtù.

Di qui dunque, in maniera rigorosamente consequenziale,

la necessità di rispondere ad alcuni interrogativi di fondo. Non ci si potrà accontentare, infatti, del piacere prodotto dalla percezione sensibile della bellezza. Sarà invece necessario sviluppare un'indagine scandita da domande ineludibili. «Che cosa fa apparire belli i corpi e fa sì che l'udito apprezzi i suoni per la loro bellezza? E in che modo è bello tutto ciò che riguarda direttamente l'anima? Tutte le cose sono belle di un'identica bellezza oppure altra è la bellezza che è nei corpi, altra la bellezza che è nelle altre cose? Che cosa sono queste bellezze o questa bellezza?» (*Enneadi*, I, 6, 1, 7-12).

Pur ripercorrendo per larghi tratti il cammino già tracciato da Platone, formulando i problemi ora citati Plotino segna un punto di svolta decisivo nella storia concettuale del termine bellezza. Prima ancora di indicare quali risposte vengano proposte nelle pagine del trattato, le domande stesse sono indizio inconfondibile dell'aprirsi di una problematica - e più ancora di una specifica aporia - che resterà centrale in tutta la successiva tradizione occidentale. Chiedersi «che cosa fa apparire belli i corpi», e più in generale che cosa consenta di definire «belle» cose fra loro diverse e lontane, quali una virtù e una scienza, una sensazione, una disposizione e una azione, presuppone un assunto già in se stesso tutt'altro che banale o scontato. Sia pure implicitamente, tutto ciò vuol dire, infatti, che ciò che è bello non lo è «in se stesso», bensì perché in qualche modo «partecipa» di qualcosa che non coincide con l'ambito di ciò che «appare» e in tale ambito non si risolve. La bellezza non è allora un requisito inerente a ciò in cui essa si manifesta, ma rinvia ad altro, che tuttavia resta invisibile.

In questo passaggio, già si intravede un'alternativa che si riproporrà di qui a poco nell'analisi del trattato plotiniano. Nel momento in cui venga rilevato lo scarto fra la molteplicità del bello sensibile e ciò che ad esso conferisce la qualità specifica della bellezza, si aprono infatti due strade

differenti, anche se non necessariamente incompatibili. Ci si può abbandonare al godimento dello spettacolo bello, lasciandosi attraversare dall'onda di emozioni piacevoli con esso connesse, senza procedere oltre. Oppure è possibile muovere dall'esperienza sensibile del bello per interrogarsi sulla sua vera essenza, per cercare di definirne lo specifico statuto. La prima strada, già severamente censurata da Platone con la critica ai *philothéámones*, vale a dire a coloro che sono «amanti degli spettacoli» (*Repubblica*, 476 b), ci imprigiona sul piano della sensibilità, mentre la seconda dischiude un percorso che può condurci dalla molteplicità delle cose belle al bello in sé. La ricerca del filosofo si muove a ridosso di entrambe queste prospettive, senza mai cancellare la questione di fondo, relativa al loro rapporto.

2. Come è noto, la struttura del trattato *Sul bello* ricalca, nelle sue linee generali, il percorso stesso che l'anima è chiamata a compiere, nel senso che dall'analisi delle bellezze sensibili, compiuta nei primi capitoli si giunge gradualmente all'evocazione della «bellezza irresistibile» dell'Uno, quale principio primo della realtà. Nel percorso ora sinteticamente delineato, si segnalano alcuni passaggi di particolare rilievo, non sempre adeguatamente valorizzati, pur offrendo spunti estremamente pregnanti per la comprensione della concezione plotiniana del bello.

Colpisce, anzitutto, la sottolineatura con la quale si apre il capitolo quarto, nel quale si descrive il passaggio dal piano della bellezza sensibile a quello in cui si può cogliere il bello in sé. Riprendendo anche in questo caso un tema platonico (ciascuna realtà può essere colta «con quella parte dell'anima con cui conviene cogliere una simile cosa», *Repubblica*, 490 b), Plotino enumera le emozioni che si generano davanti a una qualsiasi bellezza. «sgomento [*thámbos*], terrore piacevole [*ekpléxin edéian*], desiderio nostalgico [*póthon*], amore, turbamento accompagnato da

piacere [*ptóesin metá edonés*]» (*Enneadi*, I, 6, 4, 15-17). Si tratta, come si può constatare, di «emozioni» [*páthe*] intense, che si presentano con due caratteristiche salienti. Anzitutto, due di esse sono indicate attraverso la combinazione di un sostantivo e di un aggettivo. Con una precisazione fondamentale. L'aggettivo non si limita affatto a «specificare» ulteriormente il termine a cui si riferisce, ma istituisce piuttosto con esso una relazione avversativa, fino a costituire un vero e proprio ossimoro. Mentre, infatti, il «terrore» è definito «piacevole», l'intenso sconvolgimento della *póesis* è tuttavia accompagnato da piacere.

Se ne evince, in maniera limpidamente consequenziale, che la visione - sensibile o intelligibile - del bello non è *a-patica*, ma è al contrario caratterizzata da un contesto *pathetico* particolarmente vivace. A ciò si aggiunga che queste «emozioni» sono talmente forti, da non potere essere descritte con un lessico univoco, in quanto esigono invece espressioni ambivalenti, quali quelle impiegate da Plotino. Contemplando quelle bellezze che si sottraggono alla vista, l'anima è insomma coinvolta in un processo di alta intensità emotiva, quale primo e più importante principio di individuazione della peculiare esperienza del bello sovrasensibile.

Fra i *páthe* suscitati dalla visione del bello si segnala, per le ragioni che ora si diranno, il *thámbos* - termine del quale è difficile indicare l'equivalente nella lingua italiana, o in altre lingue moderne, e al tempo stesso cruciale per la comprensione di questo passo plotiniano. *Thámbos* - sgomento, stupore, sconcerto, e altro ancora - è il termine tecnico classico per il senso nobilitato del numinoso o, per dirla altrimenti, rappresenta un sentimento misto di timore e insieme di meraviglia, un restare attoniti e allibiti, come quando ci si avvede di essere in presenza di tracce o testimonianze della presenza del divino. In esso risuona in tutta evidenza la medesima radice che si trova in *tháuma*, e

dunque anche la medesima ambivalenza di significati. Dove lo «stupore» non è riconducibile univocamente a una intellettualistica «meraviglia», poiché è inseparabile anche da una condizione emotiva di forte intensità, quale è quella in cui si avverte un vero e proprio sgomento.

Si delinea qui, già limitandosi al solo livello «linguistico», un percorso concettuale estremamente nitido. La visione della bellezza, soprattutto quando essa si manifesti su un piano che è ulteriore, rispetto a quello della mera sensibilità, produce un *thámbos*, qualcosa dunque che richiama strettamente quel *tháuma* che, secondo il Platone del *Teeteto* – è l'origine della filosofia. La ricerca della verità trova insomma il suo principio fondante, e il suo costante alimento, in quello specifico *páthos* che è il *tháuma*, il quale è a sua volta la conseguenza della contemplazione del bello. In altre parole, attraverso la mediazione dei *páthe* – e segnatamente di quella forma di *páthos* che coniuga paura e stupore – bellezza e verità risultano strettamente connesse l'una all'altra.

3. Il legame che salda insieme l'apparire del bello e la ricerca della verità, attraverso quella forma specifica di emozione che è data dal *thámbos-tháuma*, si ritrova già nel *Teeteto* platonico. «Questo *páthos*» è proprio del filosofo: il *tháumazein*. E la filosofia non ha altro principio [*arché*] che non sia questo. Né si può dire che malamente abbia descritto il processo di genesi [*ou kakós gheneloghéin*] colui che ha indicato Iride quale figlia di Taumante» (*Teeteto*, 155 d, 2-5).

Da notare, anzitutto, che in questo fondamentale passo platonico *arché* e *ghénesis*, il principio e l'origine, l'inizio in senso eziologico, e il cominciamento in senso temporale, finiscono per coincidere. Di conseguenza, la filosofia non solo comincia col *tháumazein*, ma – ciò che più conta – da esso trae origine. Essa dunque deriva – in ogni senso – da quella forma specifica di *páthos* che si esprime col verbo tratto dal

sostantivo *tháuma*.

Come accade fin troppo frequentemente, anche nel caso della traduzione di questo pregnante termine greco i risultati sono per lo più fuorvianti. Nella quasi totalità dei casi, infatti, *tháuma* è reso con «meraviglia», vale a dire con una fra le molte dimensioni che si condensano nell'originale greco. Secondo questa accezione, ad esempio, ritroviamo il termine non solo nel passo del *Teeteto* qui esaminato, ma anche nel brano, per molti aspetti parallelo, che apre la *Metafisica* di Aristotele, là dove si afferma che «gli uomini furono mossi a filosofare dal *tháumazein*». In entrambi i casi, l'«idealista» Platone e il «realista» Aristotele (per usare generalizzazioni che sono palesemente insostenibili, e che sono invece ancora largamente diffuse) individuano l'*arché* del filosofare nel *tháuma*. Poiché allora, stando a Platone e allo stesso Aristotele, il filosofare si genera da quella forma specifica di *páthos* che si compendia nel termine *tháuma*, diventa necessario cercare di capire bene quale ne sia il significato.

Tháuma vuol dire certamente anche meraviglia. Ma se ne tradirebbe la polivalenza semantica, rendendo del tutto arbitraria la traduzione, ove se ne cancellasse l'altro significato, quello per così dire emotivamente «negativo», per il quale *tháuma* è ciò che incute paura, che suscita sgomento. Ne abbiamo una testimonianza incisiva nel libro IX dell'*Odissea*, la dove, descrivendo Polifemo, Omero ne parla come di un *tháum'etétykto pelórion*, un «mostro che incute paura» (v. 190). Ma una conferma indiretta è desumibile anche da alcuni passi dei Vangeli sinottici, in particolare nell'episodio in cui Gesù è tratto di fronte a Pilato.

Il fatto che il Nazareno non risponda alle domande poste suscita nel governatore romano uno stato d'animo descritto col verbo *tháumazein*, alludendo con ciò non solo, né soprattutto, a una generica «meraviglia», quanto piuttosto a quel turbamento che Pilato peraltro dimostrerà anche in seguito di provare di fronte alla figura del Cristo. Insomma, si

può affermare che il sostantivo *tháuma*, e il verbo *tháumazein*, appartengono alla stessa famiglia semantica di un altro termine ben noto ai filosofi, quale è *deinós* – il termine impiegato da Sofocle per indicare ciò che maggiormente appare tremendo, e da Platone (e, prima di lui, da Omero, in riferimento a Priamo) per affermare fino a che a punto a lui Parmenide appaia *aidóios kái deinós*, degno di rispetto e insieme tremendo.

Fondamento del filosofare, suo inizio e cominciamento, sua *arché* e *ghénesis*, ciò da cui trae origine e alimento, è dunque il *páthos*; ma non una qualunque e generica passione, quanto piuttosto quella forma peculiare di *páthos* che stupisce e sgomenta, di cui dice il termine *tháuma*. La filosofia non comincia quando al calore delle passioni si sostituisca il freddo rigore di una ragione apatica. Esattamente al contrario: essa non sarebbe neppure concepibile sganciata dalla polivalente esperienza del *tháumazein*, dal timore e tremore in esso racchiuso.

Tutto ciò risulta ribadito anche dalla vicenda genealogica richiamata da Platone nel contesto del *Teeteto*. Come si legge nella *Teogonia* di Esiodo (alla quale il filosofo verosimilmente allude), da Ponto e Gaia, dal mare e la terra dunque, nacque Taumante il quale a sua volta «sposò la figlia d'Oceano dalle profonde correnti Elettra, e questa generò Iride veloce e le arpie dalle belle chiome, Aello e Ocipete, le quali sanno seguire il soffio dei venti e gli uccelli in volo con le ali veloci; alte infatti si librano» (*Teogonia*, vv. 265-66).

Come messaggera di Zeus e di sua moglie Era, Iride lasciava l'Olimpo soltanto per trasmettere i voleri divini all'umanità, che la considerava una consigliera e una guida. Veloce come il vento, ella si spostava da un punto all'altro della terra, in fondo al mare e nel mondo sotterraneo. Pur essendo sorella dei mostri alati, le arpie, Iride veniva rappresentata come una fanciulla bellissima, con ali e vesti dai colori brillanti e un'aureola, che attraversava il cielo

lasciandosi dietro un arcobaleno come scia.

Recuperando il mito esiodeo, Platone intende allora sottolineare tre punti importanti. Anzitutto, il fatto che la filosofia – personificata in Iride – agisca come messaggera e dunque anche come mediatrice fra gli dei e gli uomini, tra il piano divino e quello umano. In secondo luogo, la citazione mitologica tende a rimarcare che la filosofia non conosce limiti al suo volo, non si arresta di fronte ad alcun ostacolo, riuscendo anche a penetrare nelle profondità della terra e a giungere nel fondo del mare. Ma il punto più importante, ai fini del ragionamento che stiamo qui seguendo, è quello che riguarda l'origine e il fondamento del filosofare: come figlia di Taumante, la filosofia è generata da quell'ampia gamma di affetti e passioni racchiusi appunto nel termine *tháuma*, ovvero nel termine pressoché coincidente *thámbos* usato da Plotino.

4. «Non bisogna, vedendo le bellezze dei corpi, precipitarsi ad esse, ma si deve, sapendo che sono immagini, orme e ombre, fuggire verso quello di cui queste sono immagini» (*Enneadi*, I, 6, 8, 6-8). Poiché i corpi sono belli «non per la loro stessa sostanza, ma per partecipazione», si deve comprendere che la bellezza che è presente nei corpi è «una qualità che diventa sensibile alla prima impressione», nel senso che è l'anima – una volta che si sia «purificata» e «ricondata all'intelligenza» – ciò che fa belli i corpi, così come «rende belle tutte le cose che tocca e signoreggia». Perciò occorre risalire verso la fonte da cui proviene la bellezza, di cui partecipano i corpi e ogni altra cosa sensibile, come «coloro che salgono al sacrario dei templi devono purificarsi, abbandonare le vesti di prima e procedere spogli».

Allo stesso modo, colui che intende contemplare quella «irresistibile bellezza che rimane come all'interno del santuario» (*ibid.*, I, 6, 8, 1-2) dovrà rinunciare alla visione

degli occhi e non rivolgere più il suo sguardo allo «splendore dei corpi». L'itinerario è dunque quello che muove dalla bellezza visibile e sensibile che riluce nei corpi, intesi, appunto, solo come «tracce» o «immagini»; scopre successivamente la bellezza dell'anima virtuosa, e infine si eleva per attingere la bellezza in se stessa dalla *molte*-plicità sensibile all'*unità* dell'intelligibile, dalle *immagini* del bello, meri *riflessi* corporei di una realtà in-corporea, al bello in sé, che «dispensa la bellezza a tutte le cose e la dà rimanendo in sé senza ricevere nulla in sé».

In questa concezione della bellezza, e del rapporto fra il bello sensibile e il bello intelligibile, Plotino usa quale esempio «istruttivo» il riferimento alla figura di Narciso, e al contrasto fra l'atteggiamento assunto dal figlio di Liriope e quello che trova il suo modello in Ulisse. Se si corresse incontro ai corpi per afferrarli come fossero realtà, «si incorrerebbe nello stesso destino di colui che, volendo afferrare una bella parvenza sulla superficie dell'acqua... si inabissò nella corrente e scomparve. Fuggiamo dunque verso la cara patria, si potrebbe con maggiore verità esortare» (*ibid.*, I, 6, 8, 9-13).

Se l'amore per i corpi, che altro non sono che mere *ombre*, distoglie dal perseguire la bellezza in sé, e la beatitudine che alla contemplazione del bello si accompagna, l'amore per il riflesso del corpo - *ombra* di un'*ombra* - allontana ancora maggiormente dalla «cara patria», verso la quale occorrerebbe invece «fuggire».

A differenza di Ulisse - le cui peripezie, come quelle di Narciso, sono in relazione con l'elemento acquatico, e che, come il giovane destinato a trasformarsi in fiore, si imbatte in inganni e sortilegi - il figlio di Liriope non riesce a fare della «conoscenza di sé» uno strumento di *redenzione*, un modo per *ritornare* alla «cara patria» dalla quale proveniamo. Mentre ciò che occorre fare è seguire l'esempio di Ulisse, «prendendo il largo... sfuggendo alla maga Circe o a

Calipso». Perché, come l'eroe omerico, anche noi non dobbiamo essere contenti di rimanere legati alla sensibilità, anche a dispetto del diletto che la vista può procurarci. La nostra «cara patria» [*phílen patrída*] coincide col luogo dal quale siamo venuti, «e lì è anche il padre» (*ibid.*, I, 6, 8, 17-21).

È un viaggio, dunque, quello che attende colui che voglia elevarsi dalla molteplicità delle cose sensibili – mere ombre o orme o copie – alla bellezza in sé. Un viaggio che non può essere compiuto a piedi, perché i piedi possono solo portarci da una terra all'altra, né può essere realizzato predisponendo un cocchio di cavalli o qualche imbarcazione. Ciò che si deve fare è, al tempo stesso, più semplice e più difficile: dobbiamo «non guardare, ma, come con gli occhi chiusi, cambiare vista, destando quella che tutti hanno, ma che pochi usano» (*ibid.*, I, 6, 8, 24-27).

Se si vuole accedere a questa visione, l'uso dei sensi non soltanto non può aiutare, ma risulta del tutto fuorviante. Come già suggeriva Platone (*Simposio*, 219 a), per poter sviluppare questa forma peculiare di *òpsis* è necessario che la vista degli occhi si attenui e declini, in modo che un'altra forma di visione risulti accessibile. Quando gli occhi perdono forza, la vista intelligibile diventa sempre più acuta e penetrante.

Secondo Plotino, dunque, Narciso e Ulisse rappresentano due modalità opposte di intendere il rapporto con la realtà: l'uno si allontana da essa, per inseguire i fantasmi del non essere, per compiacersi vanamente – e infine tragicamente – di simulacri e immagini, tanto quanto l'altro resiste alle lusinghe dell'apparenza, agli incantamenti di Circe, al richiamo ingannevole delle Sirene, pur di non abbandonare quella «retta via» che riconduce là donde proveniamo.

5. Opposto a quello dell'eroe omerico, nell'interpretazione proposta da Plotino il comportamento di Narciso richiama

invece la vicenda di un'altra figura, anch'essa posta di fronte al dilemma insito nell'immagine riflessa, anch'essa indotta dall'amore per la bellezza a un gesto che avrà conseguenze fatali. In possesso di una bellezza, «per la quale non si dà appagamento», Anthropos non si acquieta nell'aver infranto il «perimetro esterno dei cerchi», né nell'aver conosciuto il «potere di colui che sovrasta il fuoco» (*Poimandres*, 14).

In questi termini è descritta la figura dell'uomo archetipico - Anthropos, appunto - nel testo che apre la raccolta dei 17 trattati, tramandata col titolo di *Corpus Hermeticum*, comprendente scritti verosimilmente risalenti a un periodo compreso tra il I e il III sec. d.C. L'autore del *Poimandres*, Ermete Trismegisto, sotto il cui nome circolavano i *lógoi* componenti il *Corpus Hermeticum*, è probabilmente il frutto di un'interpretazione greca del dio egiziano Toth, presentato da Platone come l'inventore della scrittura. Nel *Poimandres* (letteralmente: «pastore di uomini») è descritta una complessa vicenda cosmologica e antropologica, attraverso la quale Anthropos, macchiatosi di una colpa primordiale, e perciò punito con l'accoppiamento con la Natura e la conseguente vita nel mondo, seguendo gli insegnamenti del «pastore di uomini» riuscirà a liberarsi dalle incrostazioni di cui si è ricoperto, e quindi a riunirsi alla divinità.

Vista riflessa nell'acqua la forma a lui simile, che si trovava nella natura, se ne innamorò e volle abitarvi. La natura allora accolse l'amato, gli si avvolse tutta attorno ed essi si unirono in un amplesso, perché erano infiammati d'amore. Come Narciso, anche Anthropos è se-dotto dall'innamoramento per la bellezza della propria *morphé*, colta come immagine riflessa nell'acqua; come il figlio di Liriope, anche l'uomo archetipico, «tenendo dietro alla propria immagine», si allontana dalla «cara patria», lasciandosi avvolgere dalla *phýsis*.

La «caduta» di Anthropos è motivata da tre elementi decisivi: la «curiosità», che conduce, anche in numerosi altri

episodi della mitologia greca, all'infrazione di un divieto; l'eros (carnale), che spinge l'uomo archetipico all'amplesso con la natura, e il cosiddetto «tema di Narciso». Anthropos è attratto non tanto dalla Natura, quanto dalla propria immagine riflessa sulle acque e dalla propria ombra sulla terra, cioè da se stesso. Di qui l'origine della duplicità che distingue l'uomo da ogni altro essere vivente: «benché immortale, e per quanto abbia pieno dominio su tutte le cose, subisce la condizione di ciò che è mortale, perché soggetto al destino».

In questo testo ermetico, insomma, come negli gnostici, l'apparizione del mondo sensibile è il risultato di un movimento passionale, dell'amore «narcisico» dell'uomo archetipico per il suo riflesso. Questo amore «narcisico» fa dunque parte integrante del processo cosmico. Plotino respinge esplicitamente questa concezione. Per lui la produzione dei corpi e l'incarnazione delle anime non risultano da una discesa o da una caduta dell'anima. Egli dichiara espressamente che, al contrario, se l'anima produce il mondo sensibile, è nella misura in cui essa non si piega né cade.

Nella critica di Plotino, Narciso compare come emblema di una visione cosmologica del tutto corrispondente a quella soggiacente ai testi ermetici. Il giovane innamorato di se stesso assume, anzi - con tratti più accentuatamente didascalici - quello stesso ruolo archetipico, che Ermete attribuiva ad Anthropos: identico è l'*errore* da entrambi commesso, analoghe sono le conseguenze risultanti da quella originaria *caduta*. Per l'uno come per l'altro, l'infatuazione per ciò che, essendo null'altro che un riflesso, costituisce una degradazione rispetto alla vera realtà, è fonte di «schiavitù», e infine di morte.

6. Se il contrasto fra la condotta opposta di Narciso e quella di Ulisse serve a Plotino per esemplificare l'alternativa

di fronte alla quale si trova colui che entri in contatto con la molteplicità delle cose belle, un'altra figura compare sullo sfondo del passaggio successivo, là dove il filosofo entra più direttamente nel merito di quel «guardarsi dentro» [*éndon blépei*] che egli ha raccomandato quale via per ritornare alla «cara patria». Anche in questo caso, il personaggio indirettamente evocato appartiene al vasto repertorio della mitologia greco-latina, ne rappresenta anzi una delle figure più emblematiche e insieme enigmatiche.

Ce ne racconta l'inconsueta vicenda Ovidio, nel libro X delle *Metamorfosi*. Viveva celibe Pigmalione, senza una donna che gli fosse compagna nel letto, perché aveva visto le donne condurre una vita dissoluta ed era perciò troppo turbato dai tanti vizi che alle femmine ha dato la natura. Artigiano di eccelsa abilità, egli aveva in una certa misura compensato questa mancanza modellando una splendida forma di donna nell'avorio bianco, fino a che era giunto a innamorarsi perdutamente della sua stessa opera. Infatti, l'aspetto della statua è quello di una fanciulla vera, al punto tale che la si potrebbe credere viva, talmente efficace è stato il lavoro che è stato eseguito.

Trascorsi ormai molti giorni, sopraffatto dall'ardore della passione suscitata da quel corpo eburneo, Pigmalione si risolve ad impetrare Venere, affinché gli conceda in sposa una fanciulla almeno simile a quella scolpita nell'avorio. Grande è la sua sorpresa, e irrefrenabile l'entusiasmo, quando si avvede che i suoi voti sono stati esauditi, e che quel corpo così a lungo e così intensamente vagheggiato ha finalmente preso vita. Lo ricopre allora di baci e carezze, soddisfacendo così la sua sete d'amore, il cui compiuto coronamento avviene con la celebrazione delle nozze (vv. 243-97).

A differenza di quelle di Narciso e Ulisse, e come accade anche per *Anthropos*, la figura di Pigmalione non è esplicitamente citata nel testo plotiniano. Tuttavia, nel poema

ovidiano si ritrova una espressione, della quale il trattato *Sul bello* sembra offrire al tempo stesso un commento e una rigorosa giustificazione teorica.

Alludendo alla perfezione dell'opera realizzata dallo scultore, tale da rendere la fanciulla scolpita indistinguibile da una persona in carne e ossa, Ovidio afferma testualmente: «*ars adeo latet arte sua*» (v. 252). Come si vede, nell'emistichio il termine *ars* compare due volte, sebbene con due significati differenti. La traduzione che forse meglio evidenzia questa duplicità potrebbe essere la seguente: «a tal punto l'arte si nasconde nella sua capacità artigianale», o anche «tanto la sua arte maschera l'artificio» (traduzione di Pianezzola). In altre parole, allontanandosi dalla lettera del testo ovidiano, si può affermare che l'esempio di Pigmalione dimostra fino a che punto l'arte non sia mera «imitazione» della natura, ma raggiunga anzi tali vertici da costituirsi essa come paradigma di bellezza.

Nelle vicende che costituiscono il singolare racconto relativo allo scultore innamorato della propria opera emerge infatti un punto decisivo. Quando l'arte raggiunge il vertice della perfezione, nessuna differenza è più rilevabile fra le sue opere e quelle della natura. Al contrario, si può dire che – come risulta dalla conclusione del mito – la natura *deriva* dall'arte, ne è una sorta di conseguenza, quale «traduzione» in un corpo vivente della bella forma prodotta dall'arte.

Per seguire la raccomandazione del filosofo, il distacco dalla molteplicità sensibile, e il viaggio verso la «cara patria» del bello in sé, non implica affatto (come talora sembra affiorare in Platone) la svalutazione o l'emarginazione dell'arte. Anche essa può costituirsi come via per ascendere dal sensibile verso l'intelligibile, perché può accadere – sembra suggerire il mito – che sia la natura a imitare l'arte, e non viceversa.

7. Un riferimento diretto (e non già meramente allusivo,

come è nel caso di Pigmalione) alla scultura si ritrova verso la conclusione del trattato plotiniano, là dove si descrive il modo in cui si può accedere alla visione della bellezza di un'anima virtuosa. «Se non ti vedi ancora bello, opera come opera la scultore con una statua che deve diventar bella: da una parte elimina, dall'altra assottiglia, qui leviga, lì ripulisce finché sulla statua non appare un bel volto, così anche tu *elimina ciò che è superfluo*, raddrizza ciò che è storto, *purifica e rendi luminoso* ciò che è oscuro e non cessare di *scolpire la tua statua* finché il divino fulgore della virtù non risplenderà in te» (*Enneadi*, VI , 6, 9, 8-12; corsivi miei). Secondo Plotino, dunque, per migliorare gradualmente se stessi, occorre trattare la propria anima come se fosse una *ágalma*, una statua, su di essa bisogna agire mediante il *tektáinein*, operando cioè come un artista [*tékton*], il quale nulla aggiunge o pro-duce, ma al contrario elimina, riduce, cancella.

L'obiettivo a cui tende questo lavoro sistematico di *alleggerimento* consiste nel «vivere puro con se stesso», senza che nulla «sia mischiato a se stesso nella propria interiorità». Al termine di questo *érgon*, di quest'*opera*, si potrà conseguire lo scopo a cui tutto il lavoro è stato fin dall'inizio finalizzato: «diventare per intero una sola luce», non misurata da alcuna grandezza, non circoscritta da una figura che possa diminuirla, assolutamente priva di ogni *misura*, maggiore di ogni quantità. Luce pura, splendore pieno, compiuta bellezza.

L'idea che la ricerca della perfezione coincida non con l'acquisizione di qualcosa di cui si è privi, ma con la perdita di ciò che è nocivo o superfluo, si trova già in Platone, in un luogo del *Fedro* che è all'origine del passo delle *Enneadi* da cui si sono prese le mosse. Con una specificazione particolarmente importante. Il paragone con l'artista, il quale opera togliendo ed eliminando, viene introdotto infatti riferendosi all'atteggiamento dell'amante. Costui non solo

adora il proprio amato come una divinità, ma esercita anche una sorta di azione *plastica* sulla sua anima e sul suo carattere, in modo da renderlo quanto più possibile simile a un dio. Ciascuno sceglie – scrive Platone – il proprio amore e «se lo costruisce [*tektáinetai*] e se lo adorna come se fosse una statua [*ágalma*] per fargli onore e celebrarne i misteri» (252 d, 7-9).

L'amore, dunque, non consiste nel riferirsi all'altro come esso è, ma nel trattarlo come qualcosa che *va costruito*, come oggetto da *plasmare*, modificandolo secondo un disegno ben definito. In secondo luogo, questa attitudine *plastica*, orientata alla *trans-formazione*, al mutamento di forma del proprio amato, non si esprime mediante un processo di accumulazione, ma al contrario si traduce in un lavoro di eliminazione e cancellazione, il cui esito sarà appunto il «diventare per intero una sola luce».

L'amore non è già incontro o mera fusione *statica* fra due individui per quello che ciascuno di loro è, ma coincide piuttosto con una *metabolé*, con un mutamento radicale, che coinvolge tutto il loro essere, il cui scopo è il conseguimento di una perfezione *luminosa*. Amare vuol dire non soltanto esprimere un *sentimento*, investire l'altro del proprio desiderio, possederlo mediante l'unione sessuale. Amare vuol dire soprattutto *costruire* l'altro, agire *plasticamente* su di lui, condurlo a essere ciò che si ritiene egli possa e dunque debba diventare.

Per conseguire questo obiettivo, occorre fare come l'artista, esercitare il *tektáinein*, e quindi non accrescere o aumentare, ma ridurre, togliere, eliminare. Non aggiungere, ma sottrarre. La bellezza è già dentro di noi. Si tratta letteralmente di *portarla alla luce*, di farla emergere, cancellando le impurità, scrostando le brutture che la occultano, in modo che essa possa risplendere in tutto il suo fulgore. Si tratta di agire, con i corpi, come l'artigiano agisce con l'oro. Come il monile prezioso balza fuori una volta che

sia stato distrutto l'involucro vile dentro il quale esso aveva preso forma, allo stesso modo la compiuta perfezione dell'amore potrà essere raggiunta solo quando ogni impurità corporea, ogni condizionamento di grandezza e misura, saranno stati rimossi. Per diventare infine «luce pura, senza peso, lieve, diventare dio, anzi essere dio» (*ibid.*, I, 6, 9, 55-58).

8. Ma forse l'aspetto più originale e rilevante della concezione plotiniana del bello, più di altri destinato a esercitare una marcata influenza sulla tradizione culturale successiva, è rappresentato dal legame evidenziato dal filosofo fra *to kalón* e *thámbos*, fra l'apparire del bello e quella forma di *páthos* che è lo sgomento. La visione della bellezza non acquieta, non placa, non cancella la tensione. Ciò che da essa risulta non coincide con un clima emotivo «pacificato», immune da conflitti, caratterizzato dalla serenità. Non si può contemplare il bello «in pace».

Al contrario, indizio inconfondibile del fatto che ciò di cui siamo in presenza è *to kalón* è il nostro stato d'animo, il profondo turbamento in noi indotto da quella apparizione. Ma ancora più importante è ciò che il trattato dice riguardo alla natura specifica dei *páthe* suscitati dall'epifania della bellezza. Nessuno di essi è «semplice», nessuno è univoco. Si presentano come simultanea compresenza di «piacere» e «sofferenza», di ciò che stupisce e insieme spaventa. La bellezza è questa ambivalenza costitutiva. Non è altro che questo conflitto - mai definitivamente eliminabile.

Da questo punto di vista, si può dire che Plotino raccolga e insieme tramandi l'essenza di ciò che i Greci avevano colto relativamente alla nozione di bellezza. Essa non coincide con alcuna forma privilegiata, non si risolve nel calcolo geometrico della proporzione, non si identifica con la perfetta simmetria degli elementi costituenti. Ciò a cui essa maggiormente assomiglia è Armonia, della quale ci

raccontano Omero ed Esiodo. Figlia illegittima di Ares e Afrodite - del dio della guerra e della dea dell'amore - Armonia reca in sé, incancellabile, il dualismo connesso alla sua nascita. Mai soltanto *conflitto*, mai semplicemente amore, ma sempre l'una e l'altra cosa insieme, ella vive della tensione inesauribile fra la forza distruttiva del *pólemos* e il dinamismo unitivo dell'*éros*. Il suo stesso nome implica «l'aggiogare l'opposto e il selvaggio» (Calasso, p. 431).

Armonia non è affatto - come abitualmente si ritiene - soltanto l'accordo di una molteplicità, non è la *con*-sonanza *versus* la *dis*-sonanza. Essa conserva piuttosto, e fonde in se stessa senza snaturarli né istituire fra essi alcuna relazione gerarchica, la violenza aggressiva del padre e la forza dell'attrazione erotica della madre. E condivide inoltre il carattere dei suoi fratelli - *Phóbos* (la Paura) e *Déimos* (il Terrore). Ricondurre la bellezza all'armonia non vuol dire allora fare del bello il momento in cui si mostra la quiete dopo la tempesta, ma all'opposto condurci letteralmente nell'occhio di quel ciclone, al cospetto di una tensione irrisolta. Di qui allora, come è inevitabile, il *thámbos*, quell'indefinibile (nel senso specifico di un concetto che non ha *fines* chiaramente individuabili) emozione nella quale avvertiamo l'inscindibilità dello stupore dalla paura.

Unitamente alle altre considerazioni a cui si è in precedenza accennato, tutto ciò concorre a spiegare per quale ragione di fondo nella cultura greca antica, e nello stesso Plotino, il bello non sia patrimonio dell'arte, e ancor più originariamente perché *to kalón* non voglia dire «ciò che mi piace», ma piuttosto ciò che è integro e in sé compiuto. La bellezza non è affatto una questione di «gusto», non è dominio riservato a una disciplina che analizzi le proprietà dei «sensi», non è quindi l'oggetto dell'«estetica». Il bello appartiene piuttosto a un piano in cui può accadere che - *exáiphnes*, «all'improvviso» - «lampeggi» l'essere, non come pacifica manifestazione, ma come evento capace di suscitare

quell'emozione complessa che è chiamata *thámbos*.

Epilogo

«Gli angeli sono tutti tremendi»

1. Nell'esordio del *Prometeo incatenato*, allo scopo di «presentare» la figura di colui che, fin dalle prime battute del dramma, compare sulla scena incatenato alle rupi di una imponente montagna, Eschilo adopera il termine *deinós*. Per far comprendere fin dall'inizio al pubblico quale fosse la personalità del Titano che ha avuto la temerarietà di sottrarsi alla «tirannide di Zeus», e che ha violato le *timái* di altri dei, si introduce un epiteto che doveva suonare familiare ai cittadini ateniesi convenuti a teatro.

Come è noto, questo termine, così pregno di significati e di suggestioni, si ritrova anche in almeno tre altri luoghi della letteratura e della filosofia greca dell'età arcaica e di quella classica. In connessione con *aidóios* («degno di venerazione»), ricorre anzitutto nell'*Iliade* (III, 172), in riferimento al re Priamo, e successivamente nel dialogo di Platone intitolato *Teeteto* (183 e, 6), per indicare il «grande» Parmenide, anch'egli, come il sovrano di Troia, non soltanto «venerando» [*aidóios*], ma anche capace di ispirare timore, e dunque «tremendo» [*deinós*]. Lo stesso termine, infine, si trova anche nello stasimo dell'*Antigone* dedicato a celebrare il potere dell'uomo: «*pollá ta deiná*, molte sono le cose tremende - scrive Sofocle - *deinóteron ánthropos*, ma la cosa più tremenda è l'uomo» (vv. 332-33).

Termine intrinsecamente ambivalente è *deinós*. Indica, certamente, lo stupore suscitato da qualcosa di imprevisto o di sorprendente. Ma insieme allude anche a uno stato d'animo di sgomento, a una paura che resta inseparabile dallo stupore. Sotto il profilo concettuale, anche se non dal punto di vista strettamente linguistico, ciò a cui più da vicino assomiglia *deinós* è quel *thámbos* in cui si esprime, secondo Plotino, la peculiarità dell'apparire del bello. Come è duplice l'emozione suscitata dal *thámbos* - un «piacere» indissolubile

dallo «spavento» – altrettanto ambivalente è il termine *deinós*, mediante il quale si intende sottolineare lo stato d'animo suscitato dal trovarsi in presenza di qualcuno – o di qualcosa – che sia *tremendo*.

Perché nulla è il bello, se non l'emergenza
del tremendo: forse possiamo reggerlo ancora,
ed ammirarlo anche, perché indifferente
non degna distruggerci. Sono gli Angeli tutti tremendi.

In questi versi, Rainer Maria Rilke compendia l'essenza della bellezza. Essa coincide con ciò che viene definito *des Schrecklichen Anfang*, l'inizio, l'emergenza del tremendo. Il bello è dunque il tremendo. Così come «sono gli Angeli tutti tremendi» (*Elegie duinesi*, I, vv. 4-7).

2. «La nostra patria è quella donde veniamo e lassù è il nostro padre» (*Enneadi*, I, 6, 8, 18-21). L'espressione adoperata da Plotino mostra con grande chiarezza che il piano su cui si situa la bellezza, e verso il quale dobbiamo rivolgere il nostro cammino, non ha nulla a che vedere con la categoria moderna dell'estetica (come moderno è lo stesso termine, introdotto originariamente da Baumgarten), e riguarda piuttosto il livello dell'etica e più ancora dell'ontologia. Si comprende allora per quali ragioni la questione della bellezza non possa essere confinata nell'ambito del «gusto», ma diventi letteralmente questione di vita o di morte. Insomma, se non si vuole seguire la sorte di Narciso, diventando «cieco compagno delle ombre», è necessario «staccarsi da queste cose e non guardar più, ma mutando la vista corporea con un'altra ridestare quella facoltà che ognuno possiede, ma che pochi adoperano» (*ibid.*, I, 6, 8, 24-26).

Se ci riferiamo a questa linea di interpretazione, che da Platone giunge fino a Plotino, e che è successivamente ripresa nel filone neoplatonico del pensiero occidentale, fino

a Schelling e oltre, possiamo cogliere con nettezza due diverse concezioni della bellezza. La prima è quella che identifica la bellezza con la *euteléia* e il *kairós*, e che quindi fa coincidere la bellezza con l'integrità, con la finitezza e la limitatezza, con la simmetria delle parti che costituiscono l'intero.

L'altra è quella che concepisce la bellezza come quella luce che si rivela nelle cose limitate e sensibili, ma che in esse non si esaurisce, e anzi che in se stessa richiede che quelle cose sensibili, quelle bellezze sensibili vengano trascese e superate. Narciso e Ulisse rappresentano dunque due modelli, due modi fra loro molto diversi e perfino opposti di intendere la bellezza (ma anche, come si è accennato, di concepire la realtà), e sono altresì figure che sembrano imporre una scelta netta, radicale, priva di ogni possibile compromesso.

Si ripropone qui - in termini più precisi - l'interrogativo dal quale avevamo preso le mosse, commentando la sentenza di Simone Weil. Difatti, la dualità delle ipotesi contrapposte pone ovviamente il problema del rapporto. Come concepire queste due diverse dimensioni? Non vi è altra possibilità, al di là del dualismo? Davvero non si dà un *tertium*, fra le due opposte soluzioni? O si accetta la sensibilità, ma con ciò ci si preclude l'intelligibile, o viceversa si cerca l'intelligibile cancellando il sensibile? Forse siamo ora nelle condizioni di capire meglio quale sia, in che cosa consista, il muro di fronte al quale secondo la Weil siamo arrestati quando parliamo di bellezza.

Il muro è dato dall'insormontabilità di un'aporia: se ci riferiamo alla bellezza che possiamo percepire, rischiamo di essere travolti dal destino che toccò a Narciso. Ma se ci rivolgiamo alla cara patria, secondo l'insegnamento di Ulisse, dobbiamo cancellare tutto ciò che ha a che fare con la bellezza sensibile, dobbiamo voltare le spalle a Calipso, dobbiamo negarci a tutto ciò che della bellezza appare nel

sensibile. Con una ulteriore aggravante. Poiché sia in Platone che in Plotino il sensibile resta comunque il punto di partenza per la nostra ascesa all'intelligibile, poiché sono i bei corpi che risvegliano in noi l'amore per la bellezza in sé, la cancellazione del sensibile rischia di privarci anche della possibilità di ascendere all'intelligibile.

Per intraprendere la difficile strada del *diaporéin*, dell'ardua ricerca di un cammino che conduca fuori dall'aporia, si può cominciare col cogliere qualcosa di comune in entrambe queste impostazioni, nel senso che ambedue assolutizzano in maniera esclusiva uno dei due poli, entro i quali si tende la questione della bellezza. Un tentativo di procedere oltre il muro, di individuare un'alternativa al tragico destino di Narciso, senza tuttavia identificarsi con la scelta di Ulisse, può forse essere individuato in uno spunto offerto dalla stessa Weil.

In uno dei quaderni redatti a Marsiglia nel 1941, poco prima di abbandonare definitivamente la Francia, verso gli Stati Uniti, prima, e poi verso l'Inghilterra, si legge: «il bello è l'apparenza manifesta del reale. Il reale è essenzialmente la contraddizione». Per poi concludere subito dopo: «l'essenza del bello è contraddizione, scandalo e in nessun caso mera convenienza, pacifico accordo. È scandalo che si impone e colma di gioia».

Una impostazione analoga ricorre anche in un altro scritto weiliano pressoché coevo: «il bello è contraddizione e unione, tra la nostra capacità di percezione sensibile e l'illimitato nella materia. Tutto ciò conduce all'infinito spirituale». E ancora: «il bello è sempre innanzitutto concordanza dell'armonia e della necessità, senza che vi sia alcun intervento dell'una nell'ambito dell'altra. Questa concordanza soltanto definisce per noi la pienezza della realtà».

Assecondando il percorso indicato dalla Weil, possiamo allora tentare di abbozzare una via di uscita, un modo per

superare il muro che altrimenti resta insormontabile. Anzitutto, i due termini della polarità sensibile-intelligibile non sono l'uno isolabile rispetto all'altro, non si danno nella loro realtà, se non nella tensione che sempre li connette. In secondo luogo, e di conseguenza, non vi è affatto un percorso che *conduca* - una volta per tutte - *dall'uno all'altro*. Vi è piuttosto un procedere inconcludibile, un transito che prosegue, un viaggiare che mai raggiunge definitivamente la meta.

Si potrebbe rileggere in questa luce la stessa figura di Ulisse, risalendo in questo caso al mito greco originario, e alla pregnante ripresa dantesca, più ancora che alla lettura che ne fornisce Plotino. Secondo una tradizione molto antica, dopo il suo ritorno in patria, Ulisse sarebbe ripartito, avrebbe ricominciato il suo incessante peregrinare, fino a morire lontano da Itaca, come era stato profetizzato. Ecco, la bellezza non è la patria raggiunta una volta per tutte, non è la solare e definitiva contemplazione del bello in sé. Questo possesso ci resta precluso. Ciò che nella condizione umana è soltanto possibile è qualcosa che non si identifica né con le tenebre della caverna, né con la solare contemplazione della vera bellezza. Ma quel percorso accidentato e discontinuo nel quale tendiamo incessantemente verso la patria, senza tuttavia mai poterla compiutamente raggiungere.

Riferimenti bibliografici

Per una ricognizione introduttiva, si vedano Remo Bodei, *Le forme del bello*, Einaudi, Torino 1995 ; Id., *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008; Crispin Sartwell, *I sei nomi della bellezza. L'esperienza estetica del mondo*, Einaudi, Torino 2006; Arthur C. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant al Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008; Id., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di Stefano Velotti, Laterza, Roma-Bari 2008; Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997; Elio Franzini, *Introduzione all'estetica*, il Mulino, Bologna 2012; Elio Franzini e Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996; Jean Soldini, *Saggio sulla discesa della bellezza. Linee per un'estetica*, Jaca Book, Milano 1995; Federico Vercellone, Alessandro Bertinetto e Gianluca Garelli, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, il Mulino, Bologna 2003; Elio Matassi, Walter Pedullà e Fulvio Pratesi, *La bellezza*, a cura e con un saggio introduttivo di Raffaele Gaetano, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005; Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2001.

La citazione heideggeriana è tratta da *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1997.

Le citazioni dell'*Iliade* sono tratte dall'edizione a cura di Maria Grazia Ciani, con il commento di Elisa Avezzù, Marsilio Venezia 2007.

L'«appuntamento» di Simone Weil è tratto dai *Quaderni*, a cura di Gianfranco Gaeta, Adelphi, Milano 1993, IV, p. 371. Sul pensiero della Weil, ho tenuto presente soprattutto, fra i contributi italiani, i lavori di Wanda Tommasi (*Simone Weil. Segni, idoli e simboli*, Angeli, Milano 1993; *Simone Weil. Esperienza religiosa, esperienza femminile*, Liguori, Napoli 1997) e di Domenico Canciani (*Simone Weil. Il coraggio di*

pensare. Impegno e riflessione politica fra le due guerre, Edizioni Lavoro, Roma 1996; *Tra sventura e bellezza. Riflessione religiosa e esperienza mistica in Simone Weil*, Editrice Esperienze-Edizioni Lavoro, Fossano-Roma 1998; *Simone Weil. Le Courage de penser*, Beauchesne, Paris 2011).

Per un inquadramento generale del tema del bello nel mondo antico, ho ricevuto indicazioni preziose da Maria Grazia Ciani e da Davide Susanetti. Quanto agli studi, si vedano Henry G. Liddell, Robert Scott, Stuart Jones e Roderick Mckenzie, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford 1968, s. v. *kalos*; Walter Donlan, *The Origin of Kalokagathia*, in «American Journal of Philology», XCIV, 1973, pp. 365-74; Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999; Giovanni Lombardo, *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2002.

Sul tema della bellezza del corpo nella cultura arcaica, fra i testi recenti i contributi migliori si trovano in *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, a cura di Valerio Neri, atti del Seminario, Bologna 20-21 novembre 2003, Pàtron, Bologna 2005.

Sui lirici arcaici, si vedano soprattutto *Frammenti della lirica greca*, a cura di Benedetto Marzullo, Sansoni, Firenze 1967; Bruno Gentili, *La veneranda Saffo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», II, 1966, pp. 37-62; Hélène Monsacré, *Les Larmes d'Achille. Le Héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Albin Michel, Paris 1984; Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Hachette, Paris 2000; Władysław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee. L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Aesthetica, Palermo 1997; Paolo Moreno, *La bellezza classica. Guida al piacere dell'antico*, Allemandi, Torino 2001; Jesper Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*,

Boringhieri, Torino 1984; Maurizio Bettini e Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2002; Maria Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, Mimesis, Milano 1990; Nicole Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991; Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990; Ilaria Rizzini, *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia 1998; Crispin Sartwell, *I sei nomi della bellezza* cit.

Sul tema della «bella» morte, oltre all'ormai classico saggio di Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, il Mulino, Bologna 2001, si veda Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley 1979.

Ho affrontato il tema della morte nel mondo greco antico in *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Per l'analisi dell'episodio narrato da Erodoto, relativo all'incontro fra Solone e Creso, rinvio al mio *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. Per la traduzione italiana delle *Storie* di Erodoto, rinvio all'edizione pubblicata da Garzanti in 4 volumi, Milano 1989-90.

Per i frammenti di Eraclito, mi sono riferito alla traduzione di Carlo Diano, con commento di Davide Susanetti, pubblicata dalla Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2001. Per la nozione di *kairós*, cfr. Eric C. White, *Kaironomia. On the Will To Invent*, Cornell University Press, Ithaca 1987 e Giacomo Marramao, *Kairos. Apologia del tempo debito*, Laterza, Roma-Bari 2005.

A distanza di ormai molti anni, sulla cultura greca antica restano fondamentali i saggi di Carlo Diano, *Forma ed evento*, n. ed. a cura di Remo Bodei, Marsilio, Venezia 1990 e Id., *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozza,

Venezia 1956.

Per la traduzione italiana dei *Dialoghi* di Platone, rinvio a *Le opere* pubblicate da Newton Compton in 5 voll., Roma 2005, mentre per il *Simposio* ho seguito l'edizione italiana a cura di Carlo Diano e Davide Susanetti, Marsilio, Venezia 1997, e per la *Lettera settima* ho lavorato sull'edizione magistralmente curata da Maria Grazia Ciani, Platone, *Le lettere*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2003. Per il *Simposio*, rinvio a due miei testi recenti: *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano 2009 e *Straniero*, Cortina, Milano 2010. Sul *Fedro*, si veda anche Umberto Curi, *La cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997.

Più in generale, sul rapporto amore/bellezza in Platone, si vedano Francesco Adorno, *Due tipi di «discorso» in Platone. Mito e logos*, in *Pensare storicamente. Quarant'anni di studi e ricerche*, Olschki, Firenze 1996; Claude Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Laterza, Roma-Bari 1992; Giuseppe Cambiano, *Platone e le tecniche*, Einaudi, Torino 1971 (poi Laterza, Roma-Bari 1991); Giovanni Casertano, *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Loffredo, Napoli 1996; Hans Georg Gadamer, *Studi platonici*, Marietti, Casale Monferrato 1983-84, 2 voll.; Konrad Gaiser, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone ad oggi*, Bibliopolis, Napoli 1985; Hans Joachim Krämer, *Dialettica e definizione del bene in Platone. Interpretazione e commentario storico-filosofico di Repubblica VII 534 B 3-D 2*, Vita e Pensiero, Milano 1989; Linda M. Napolitano Valditara, *Platone e le ragioni dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita e Pensiero, Milano 2007; Franco Trabattoni, *Platone*, Carocci, Roma 1998; Mario Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003; Roberto Velardi, *«Enthousiasmos»*. *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica di Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma

1989.

Sulla concezione del bello in Aristotele, con particolare riferimento alle opere di etica e alla *Poetica*, si vedano Donald J. Allan, *The Fine and the Good in the Eudemian Ethics*, in *Untersuchungen zur Eudemischen Ethik. Akten des 5. Symposium Aristotelicum*, a cura di Paul Moraux e Dieter Harlfinger, De Gruyter, Berlin 1971, pp. 63-71; Kelly Rogers, *Aristotle's Conception of To Kalon*, in «Ancient Philosophy», XIII, 1993, pp. 355-71; Arthur W. H. Adkins, *Aristotle and the Best Kind of Tragedy*, in «The Classical Quarterly», XVI, 1966, pp. 78-102; Eva Schaper, *Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure*, in «The Philosophical Quarterly», XVIII, 1968, pp. 131-43; Pierre Somville, *Katharsis et Esthétique chez Aristote*, in «L'Antiquité Classique», XL, 1971, pp. 607-22; Leon Golden, *The Purgation Theory of Catharsis*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXI, 1973, pp. 473-79; Alan Paskow, *What Is Aesthetic Catharsis?*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLII, 1983, pp. 59-68; Gerald F. Else, *Aristotle on the Beauty of Tragedy*, in «Harvard Studies in Classical Philology», XLIX, 1938, pp. 179-204; Pierre Somville, *Essais sur la Poétique d'Aristote*, Vrin, Paris 1975; Enrico Flores, *La catarsi aristotelica dalla «Politica» alla «Poetica»*, in *Poetica e politica fra Platone e Aristotele*, Atti del Colloquio tenutosi a Napoli il 7 e l'8 maggio 1987, A.I.O.N., VI, 1988, pp. 37-49. Il lavoro d'insieme più ricco e documentato sulla concezione aristotelica della bellezza è quello di Lisa Bressan, *Il bello in Aristotele. Fisica, matematica, filosofia prima*, tesi di dottorato, Università di Padova, gennaio 2008.

Per il trattato plotiniano *Sul bello*, mi sono riferito a Plotino, *Sul bello (Enneade, I, 6)*, introduzione, traduzione e commento a cura di Davide Susanetti, Imprimitur, Padova 1995. Ho anche tenuto presente Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, Rusconi, Milano 1992. Per il testo ermetico, si veda Ermete Trismegisto, *Poimandres*, a cura di Paolo

Scarpi, Marsilio, Venezia 1987. Fra i numerosi studi disponibili, si vedano Werner B. Beierwaltes, *Lux intelligibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen*, UNI-Druck Novotny & Sollner, München 1957; Id., *Plotino. Un cammino di liberazione verso l'interiorità, lo Spirito e l'Uno*, Vita e Pensiero, Milano 1993; Remo Bodei, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, il Mulino, Bologna 1991; Pierre Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino 1988; Id., *Plotin ou la simplicité du regard*, Études Augustiniennes, Paris 1973; Margherita Isnardi Parente, *Techne. Momenti del pensiero greco da Platone ad Epicuro*, La Nuova Italia, Firenze 1966; Robert Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975; John M. Rist, *Eros and Psyche. Studies in Plato, Plotinus and Origen*, University of Toronto Press, Toronto 1964; Andrea Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; Mario Vegetti, *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari 1989; Valerio Verra, *Dialettica e filosofia in Plotino*, Vita e Pensiero, Milano 1992.

Sul mito di Narciso, rinvio ancora al mio *Miti d'amore*. La traduzione italiana dei versi ovidiani sulla figura di Pigmalione è in Ovidio, *Storie d'amore (dalle «Metamorfosi»)*, a cura di Emilio Pianezzola, trad. it. di Clemente Pianezzola, Marsilio, Venezia 2007. Sul rapporto fra *thámbos* e *tháuma*, si veda il mio *Passione*, Cortina, Milano 2013.

La citazione di Roberto Calasso è tratta da *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988.

I versi rilkeiani sono tratti dalle *Elegie duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Feltrinelli, Milano 2006.

Indice

Presentazione

L'apparire del bello

Incipit

1. Tra Omero e Tucidide

2. Amore e bellezza in Platone

3. La bellezza del tragico

4. Verso la cara patria. Il bello in Plotino

Epilogo. «Gli angeli sono tutti tremendi»

Riferimenti bibliografici